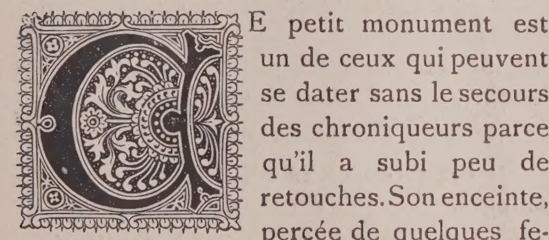


La crypte de Saint-Avit d'Orléans, son âge d'après ses caractères.



E petit monument est un de ceux qui peuvent se dater sans le secours des chroniqueurs parce qu'il a subi peu de retouches. Son enceinte, percée de quelques fenêtres en meurtrières peu évasées, est d'une épaisseur rationnelle, ses supports légers sont faits pour ses voûtes et non pour soutenir un lourd édifice à l'étage supérieur, ses sculptures très sobres n'ont aucune parenté avec celles des ateliers romains ni avec les décorations de l'art roman ; ce sont des dessins géométriques, point de mélanges de matériaux, pas de chapiteaux ni de marbres réemployés. Les voûtes montées sur arêtes reposent tantôt sur des piliers carrés longs dont les angles sont abattus, tantôt sur des colonnes rondes, façonnées avec des matériaux de calcaire ([1]).

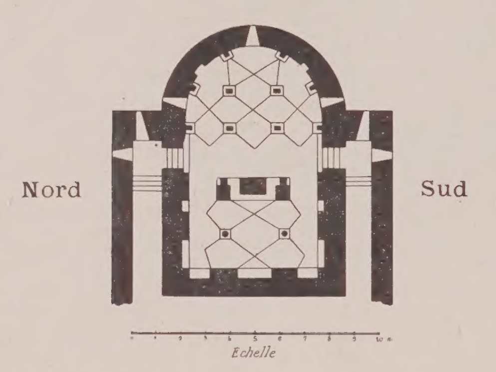
Quelques crèches dessinées en plein cintre agrémentent les parois des murailles. Inutile de chercher des briques dans la maçonnerie qui est faite avec de gros joints ; on constate seulement, en observant les voûtes, que les ouvriers ont pris de grosses briques romaines pour former des clés et que les claveaux courants sont des moellons retaillés qui dans le principe portaient des sculptures barbares.

Son plan est normal : il figure un rectangle terminé à l'orient par une abside circulaire, le tout d'une longueur de 9m,50 sur 6m,20 de largeur, qui correspond bien à la figure habituelle du chœur et du sanctuaire des églises les plus simples dépourvues d'absidioles. Il ne présente qu'une particularité à noter : c'est l'existence d'une barrière épaisse qui coupe la longueur par la moitié. C'est un mur épais, percé de deux baies cintrées, qui ne remplit pas la largeur de l'édifice, il laisse un passage libre à droite et à gauche qui devait être muni de deux portes, comme l'attestent des restes de gonds dans le passage sud. Un témoin de

1. La base des supports se compose d'une plinthe et d'une espèce de larmier renversé.

l'emploi de gonds existe aussi dans l'une des baies du mur de refend.

Sa destination était évidemment de servir de clôture entre le sanctuaire et la nef réservée aux fidèles et de remplacer ce qu'on appelait ailleurs le *chanceau* ou la barrière de fer établie, dès le temps de Grégoire de Tours, aux alentours des tombeaux célèbres, pour les protéger contre



Crypte de l'église de Saint-Avit, à Orléans.
(*Mémoires de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Orléans*, tome I, 1853. *Bull. monum.*, IIIe série, t. IV, p. 36).

l'indiscrétion des pèlerins qui voulaient gratter les sarcophages, ou couper un morceau des étoffes précieuses qui les recouvraient [1].

Il est heureux que cette clôture n'ait pas été détruite : elle seule témoigne que cette crypte n'est pas banale, elle prouve que ce sous-sol a été construit pour servir de confession, c'est-à-dire de dépôt où l'on exposait un sarcophage à la vénération des fidèles, et, de plus, qu'elle fut construite pendant une période de troubles où l'on pouvait craindre des profanations. Toute autre était l'installation au temps de Grégoire de Tours, qui nous raconte des scènes où on touche les tombeaux ; c'est une barrière véritable, car il est prouvé que les baies étaient fermées par des grilles.

1. *De miraculis*, cap. LXVIII.

La place où débouchent les deux escaliers de service, à gauche et à droite, soulève une objection qui a beaucoup embarrassé les premiers témoins de la découverte, en 1853. Si, en effet, la clôture en question est une barrière que les fidèles ne devaient pas franchir, on se demande pourquoi l'architecte a prolongé ses escaliers jusque dans le sanctuaire. Dans la plupart des cryptes, les descentes aboutissent ordinairement près du mur occidental. Ici, il était très facile de faire de même, les corridors sont longs et rien n'empêchait de les arrêter aux deux endroits marqués par des crèches. Qui nous dit que la première combinaison de l'architecte n'a pas été celle-là ? Il est arrivé bien des fois que la place des escaliers a été changée dans les cryptes, soit pour suivre la mode, soit pour corriger certaines incommodités. Je pourrais citer de nombreux exemples de ces déplacements que j'ai constatés à Saint-Denis, à Saint-Mathias de Trèves, à Sainte-Radegonde de Poitiers, à Saint-Victor de Marseille et ailleurs.

Au lieu de recourir à cette explication, M. de la Buzonnière, organe d'une partie de la société d'Agriculture, sciences, belles lettres et arts d'Orléans, a préféré renverser le plan de la crypte et le présenter comme une dérogation à tous les principes les plus chers aux architectes religieux du Moyen Age [1].

Pour lui, l'atrium de la crypte est dans le compartiment de l'orient et le sanctuaire dans la partie qui regarde l'occident. Il s'autorise des églises contre-orientées et raisonne comme s'il s'agissait d'une cathédrale où le chœur spacieux se prêtait à des agencements variés, où le maître-autel peut être avancé ou reculé. Son contra-

1. Voir le volume de l'année 1853.

dicteur, M. Vergniaud Romagnési, lui remontra pourtant avec beaucoup de science que, dans les églises en possession d'une confession, l'autel majeur de l'étage supérieur devait être placé au-dessus du sarcophage logé dans le sous-sol, et qu'en bouleversant les règles à l'étage inférieur, on rendait le culte impraticable dans la petite basilique de Saint-Avit. Il n'est pas bien sûr que la discussion ait réduit alors tous les doutes.

Malgré ses recherches, M. Vergniaud fut assez embarrassé pour répondre à certaines questions, car il promet de publier un traité général et descriptif des cryptes connues, et regrette que ce sujet ait été négligé.

J'essaierai de combler ses vœux en citant quelques exemples qui prouvent que, dans les confessions les plus anciennes, l'exposition du sarcophage se faisait contre le mur du fond de l'abside, les pieds toujours au levant. C'est ainsi que sont placés les tombeaux de Valérien et d'Euchaire à Trèves, de saint Maixent et de saint Léger, à Saint-Maixent, de saint Germain à Auxerre. Toujours l'autel est adossé à la tête du sarcophage, de même qu'à Rome on avait contracté l'habitude d'ériger les basiliques *contre la sépulture* du martyr qu'on voulait honorer.

Il y a, dans la vie de saint Gall, un texte formel qui va nous éclairer d'une façon bien précise. Lorsqu'il fut décédé, ses disciples déposèrent son corps non pas dans le cimetière commun, mais dans le sanctuaire de leur monastère ; ils creusèrent une fosse et un sépulcre *entre le mur* et *l'autel* (1). Si la confession était trop petite pour adopter cette disposition, alors on érigeait un autel à l'étage supérieur, juste au-dessus du sarcophage, comme le fit l'architecte de l'église Sainte-Sabine de Rome, en 422. Tel est l'usage invariable qui paraît avoir prédominé avant l'époque romane (1).

Si nous examinons le chevet circulaire de Saint-Avit, nous verrons qu'il est assez spacieux pour y loger un sarcophage orienté les pieds contre le fond et un autel en avant. Les deux niches qui subsistent dans les murs sont des piscines semblables à toutes celles qui accompagnent l'érection des autels ; elles témoignent tout au moins qu'on avait l'intention de célébrer les mystères dans la partie circulaire et non du côté du couchant.

Plus tard, lorsque les miracles se multiplièrent, il est possible qu'on ait adopté un autre agencement et que le sarcophage ait été avancé vers la barrière pour permettre aux fidèles de le contempler de près ; mais c'est là tout ce qu'on peut concéder.

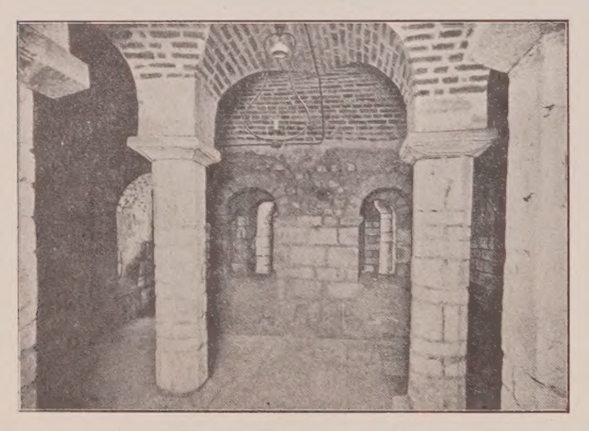
La découverte de cette crypte enfouie sous une terrasse du jardin du séminaire d'Orléans fit un certain bruit ; elle attira des visiteurs qui tous l'examinèrent attentivement et essayèrent de lui assigner une date. Personne n'ayant étudié la question des cryptes en Gaule et de leurs transformations, on manquait de points de comparaison, il n'est donc pas surprenant que les opinions les plus diverses se soient produites. Viollet-le-Duc, appelé à donner son avis, se prononça pour le VIe siècle sans développer les raisons. Il voyait un édifice sans retouches qui avait pour patron un confesseur du VIe siècle, il en concluait qu'il devait être contemporain (2).

1. « Inter parietem et altare fecerunt fossam sepulcri ». (*Acta SS.* octobri mense VII, 2 p., pages 880, 881 et 896.)

1. Lenoir, *Architecture monastique*, I, p. 175, on pourrait encore indiquer les deux sépultures de saint Allyre à Clermont et de saint Grégoire, à Dijon, pour lesquels on fit une abside spéciale au bout du chevet. (Grégoire de Tours, *Vitæ patrum*, cap. II et VII.)

2. *Bull. monum.*, 1856, p. 112.

M. l'abbé Crosnier pratique une méthode rationnelle en cherchant des points de comparaison dans les alentours ; cependant il s'égare parce qu'il cherche la lumière dans les détails minuscules de la décoration, dans des procédés de dessin qui n'ont pas d'âge et qui ont pu se perpétuer longtemps. Il a visité les églises de Saint-Benoît sur Loire, de Sainte-Julitte de Nevers, de Saint-Savinien de Sens, de Saint-



Crypte de Saint-Avit. — Confession.

Étienne d'Auxerre, monuments du XI[e] siècle ; il s'est cru éclairé parce qu'il a aperçu des bases et des tailloirs dont les angles ont été dissimulés par des baguettes, comme à Saint-Avit d'Orléans ; il n'en a pas demandé davantage pour classer cette dernière au nombre des *édifices romans*. N'est-ce pas aller un peu vite ? Il s'est enhardi d'autant plus, dit-il, que la ville d'Orléans fut incendiée en 865 et en 999, et que ces deux désastres ont dû anéantir toutes les églises : on sait aujourd'hui ce qu'il faut croire de cette présomption. La plupart de nos cités ont subi le même sort, cela ne nous empêche pas d'y admirer encore aujourd'hui plus d'un reste de l'architecture antérieure à l'an mille.

M. Ramé s'est montré bon archéologue dans bien des cas, mais, dans la question des cryptes, les jugements qu'il a portés montrent qu'il n'avait pas de principes. Il reproche à la crypte de Saint-Avit deux choses : elle n'a pas de chaînes de briques dans sa maçonnerie, et de plus, ses chapiteaux ne proviennent pas d'édifices antiques. Voilà les seules raisons qui l'empêchent de la considérer comme très vieille. Pour lui elle est du X[e] siècle ([1]).

On s'étonne qu'un critique expérimenté se soit montré aussi absolu, car il avait éprouvé plus d'une fois combien il est épineux d'assigner une date à un édifice. La vieillesse ne se révèle pas toujours sous les mêmes traits. Il s'est déjugé lui-même, du reste, dans le même article à propos de la crypte de Saint-Aignan d'Orléans qu'il date du IX[e] siècle, bien qu'elle ne remplisse aucune des conditions qu'il exige des édifices qualifiés anciens. On n'y trouve ni chapiteaux antiques, ni chaînes de briques.

La décoration prise isolément ne peut pas constituer un *criterium* infaillible, quand on cherche l'âge d'un monument : la structure, le plan, les dispositions générales, les membres sont à examiner. Pour moi, je m'arrête surtout en face du mur de refend qui sert de barrière, je signale sa rareté dans les confessions et j'y vois, l'indice d'une construction élevée après les premières paniques causées par les invasions des Sarrasins. Avant 732, les tombeaux sont abordables aux fidèles, ils peuvent être touchés facilement ; au IX[e], le tombeau est enveloppé dans une *cella* étroite comme à Saint-Germain d'Auxerre, enfin, plus tard les cryptes deviennent

1. *Bulletin mon.*, 1860, 3[e] serie, tome VI. pp. 37 et 232. J'ai dit plus haut que les briques ne sont pas totalement absentes de la maçonnerie. Les briques des voûtes sont une réfection qui a suivi leur découverte.

des édifices publics où les barrières disparaissent.

Je ne sais pourquoi M. Ramé a choisi le Xe siècle de préférence à un autre, car c'est une époque barbare et le sous-sol en question accuse une grande habileté de main d'œuvre. Il est bien plus facile de justifier l'opinion qui s'attache à un siècle mérovingien, voisin de la mort du personnage. D'après la tradition, l'église de Saint-Avit aurait été bâtie au milieu du VIe siècle par le roi Childebert. Rien n'indique qu'elle ait été reconstruite au Xe siècle, car il n'y a pas la moindre trace de reprises dans la maçonnerie qui est partout uniforme. La seule addition qui ne soit pas conforme au cadre du VIe siècle, c'est la clôture, ou mur de refend, mais je concéderai volontiers qu'elle a été introduite après coup, au VIIIe siècle par exemple, comme on a placé une clôture de grilles autour du tombeau d'Hermagoras, dans la basilique d'Aquileja, entre chacune des colonnes du martyrium, pour protéger le corps contre les attentats des Lombards. (568-774) [1].

Il paraît que les beaux matériaux manquaient à Orléans quand on voit la peine que s'est donnée le constructeur de Saint-Avit pour établir les supports ronds de ses voûtes. Au lieu d'employer des tambours cylindriques placés les uns au-dessus des autres, il a employé plusieurs morceaux en quart de cercle ou en demi cercle qu'il a reliés avec du mortier épais qui forme de gros joints, mais c'est là encore une marque d'antiquité au dire des archéologues les plus expérimentés. Ce cachet s'est rencontré dans les édifices mérovingiens dont la date est incontestable comme les cryptes de Jouarre et de Saint-Léger. Il y a donc à Saint-Avit d'Orléans tout un ensemble de caractères qui viennent confirmer l'opinion ou l'intuition de Viollet-le-Duc.

Léon Maître.

1. Article de M. Martel *Tour du monde*, 1900, 2e semestre, pp. 579-582.



La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Suite)* (1).

Résurrection.

On a souvent dit que, jusqu'à la seconde moitié du XIIIe siècle, la Résurrection n'a jamais été représentée par les imagiers sur les monuments sculptés. Ainsi présentée, l'idée n'est pas absolument exacte (2) : en effet, si jusqu'alors la Résurrection n'était pas figurée par le fait même du miracle, c'est-à-dire par le Christ surgissant du sépulcre, elle l'était fréquemment, sous une autre forme, par la scène de l'ange montrant aux Saintes Femmes le tombeau vide, et le ciel où est monté Jésus. En représentant ce dernier épisode, les artistes byzantins et leurs imitateurs avaient en quelque sorte sous les yeux le récit de la résurrection elle-même : voilà pourquoi ils y ont généralement fait figurer les soldats endormis, que le texte évangélique ne mentionne pas au moment de la visite matinale des Saintes Femmes, et qui d'ailleurs logiquement, éveillés en sursaut quelques heures auparavant par l'apparition du Christ ressuscité, n'avaient plus ni motif de continuer leur faction, ni vraisemblablement envie de reprendre leur somme interrompu (3).

Ce qui démontre, au surplus, que ces scènes n'ont été aux yeux des imagiers, que les deux expressions du même prodige, c'est qu'à peu près sur aucun monument (1) on ne les rencontre côte à côte, et que du jour où l'on commença de représenter la première, la seconde fut absolument abandonnée (2). A peine, aux XVe et XVIe siècles, dans les compositions à paysages d'Allemagne (3) et sur les retables de Flandre ou de Champagne (4) aperçoit-on parfois dans le lointain, derrière le Christ sortant du tombeau au premier plan, les trois Maries qui se rendent au sépulcre ; mais jamais on ne voit dans ces ensembles, ni le tombeau vide, ni l'ange assis par dessus. Cette dernière scène, traitée de moins en moins fréquemment, continue pourtant

---

1. Voir les précédents articles, années 1905, pp. 217, 299, 363 ; 1906, pp. 32, 181, 302, 379 ; 1907, pp. 17, 156, 235, 310.

2. De même il serait faux de prétendre que les évangélistes ne mentionnent pas la Résurrection, parce que S. Mathieu seul raconte le fait même de la Résurrection, et que les trois autres évangélistes en placent le récit sur les lèvres de l'ange parlant aux Saintes Femmes lors de leur visite au Tombeau. On peut dire que jusqu'au XIVe siècle, les imagiers ont suivi S. Luc, S. Marc ou S. Jean ; depuis lors, ils ont illustré S. Mathieu.

3. Cette observation vise particulièrement les compositions de la dernière période du moyen-âge, car jusque-là les imagiers supposaient que les satellites n'avaient pas été éveillés par le miracle de la Résurrection : leur sommeil avait donc pu, sans invraisemblance, se prolonger jusqu'au matin. — Peut-être aussi les artistes voulaient-ils interpréter la parole de S. Mathieu : « les gardes, épouvantés, restèrent comme morts. »

1. Nous ne connaissons guère, en dehors des ivoires, que deux exceptions à ce principe : l'une, sur le chandelier pascal de Gaëte (XIIIe siècle) ; l'autre à la façade de San Pablo de Valladolid (XVIe siècle) qui ne peut déjà plus compter parmi les œuvres du moyen-âge.

2. Toutefois sur certains diptyques ou triptyques d'ivoire des XIIIe et XIVe siècles la Résurrection continue d'être figurée par la Visite des Saintes Femmes au tombeau : ces ouvrages en effet ont continué de suivre les modèles byzantins longtemps après que la sculpture monumentale s'était dégagée de ces inspirations d'Orient. Un diptyque d'ivoire (2e moitié du XIVe siècle) de l'ancienne collection Spitzer nous montre un curieux exemple de la confusion produite par le mélange de ces influences contraires : là, l'ange assis sur le tombeau vide, converse avec les Saintes Femmes (type byzantin), mais à côté du sépulcre, Jésus est debout (comme sur un portail gothique), sa croix hastée à la main, et, comble d'illogisme, il bénit les trois Femmes.

3. Tombeau de Scheyer, à Saint-Sébald de Nuremberg.

4. Retables de Géraudot, de Lhuître, etc.

jusqu'à la fin du moyen-âge, d'orner les panneaux de quelques ivoires : nous la trouvons ainsi sur un plat de reliure de la seconde moitié du XIVe siècle, provenant du trésor de Saint-Denis et conservé au musée du Louvre [1]. A la fin du XVe siècle, elle reparait exceptionnellement à la voussure de quelques portails [2].

Ce qui prouve bien encore que, jusqu'à la fin du Moyen-âge, la visite des Saintes Femmes au tombeau a été considérée comme une des formes représentives de la Résurrection, c'est qu'au portail de Worms (XIVe siècle), où les faits de l'Ancien et du Nouveau Testament sont opposés deux à deux, elle fait contrepartie à la scène de Jonas rejeté par la baleine, épisode qui a toujours été regardé comme la figure par excellence de la Résurrection.

Considérant donc les deux épisodes comme les deux formes de la Résurrection, nous nous permettrons, renversant l'ordre chronologique des faits, d'étudier d'abord la représentation de la visite des Saintes Femmes au tombeau, représentation qui, dans la tradition des imagiers, a précédé celle de la Résurrection proprement dite.

I. *Visite des Saintes Femmes au Sépulcre.* — Une des plus anciennes et des plus précieuses représentations de cette scène que nous aient laissées les Byzantins se trouve au musée du Louvre : c'est une plaque d'argent doré, repoussé, du Xe ou du XIe siècle [3], sur laquelle nous voyons l'ange assis, les ailes éployées ; près de lui est cette longue baguette, insigne du commandement, qui était comme le sceptre du Bas-Empire. D'une main, il tient, dressé, le tombeau, sorte d'auge à peine aussi grande qu'un berceau, et, de l'autre, il montre, dans l'intérieur, le suaire et les bandelettes soigneusement rangés et pliés. Les deux Saintes Femmes auxquelles il s'adresse se serrent l'une contre l'autre, effrayées à sa vue. Les marges de la plaque, ainsi que



Fig. 92. — Vantaux de Bénévent. — Les Saintes Femmes au tombeau.

toutes les parties unies du dessin sont couvertes d'inscriptions grecques.

Dans cette composition, aussi remarquable par la noblesse du style que par la perfection de l'exécution, nous rencontrons à peu près tous les éléments du type créé par les Byzantins et perpétué en Occident jusqu'à la fin du XIIIe siècle. Il importe cependant de noter dans le développement de ce type quelques variantes, les unes accidentelles, les autres au contraire adoptées par l'ensemble des artistes d'une école ou d'un pays.

1. Sur une plaque du XIe siècle (Italie méridionale) qui se trouve dans le même musée, nous trouvons aussi cette scène figurée au-dessous d'une Crucifixion : là encore, pas de Résurrection proprement dite.

2. Worms, Rue, Abbeville.

3 Provenant de l'ancien trésor de Saint-Denis.

Le tombeau n'a pas toujours été représenté d'une manière identique : souvent, surtout dans les compositions les plus anciennes, c'est un minuscule édifice à colonnes, recouvert d'une coupole [1], que surmonte parfois une croix [2]. Sur le paliotto de Salerne, ce monument occupe le centre de la composition, séparant les Saintes Femmes de l'ange ; mais la disposition la plus fréquente, et d'ailleurs la plus logique, consiste à placer l'ange devant l'édifice (nous dirions à la porte, si par suite du défaut de proportion, ce personnage ne dépassait généralement de tout le buste le sommet de la coupole), auprès des Saintes Femmes à qui il annonce la Résurrection. Quelques artistes grecs ont eu l'heureuse idée de laisser apercevoir sous l'arcade de ce petit édifice le sarcophage lui-même : ainsi en est-il sur les vantaux de Pise (Xe III siècle. *fig. 89)* et de Bénévent *(fig. 92)*. D'autres, considérant que l'essentiel était le tombeau, et l'accessoire le monument qui le recouvre, se sont bornés, supprimant la coupole des premiers Byzantins, à indiquer simplement l'édifice par une arcade, disposée souvent en arrière-plan : telle est la disposition adoptée sur le linteau de Monopoli *(fig. 79)*, sur le tympan de Léon *(fig. 80)*, etc.

De là à supprimer tout vestige de ce monument, dont l'existence semble d'ailleurs peu conforme au texte évangélique, il n'y avait qu'un pas, et dès le début du XIIe siècle, il fut franchi par la plupart des imagiers : à partir de cette époque, le sarcophage du Christ est presque toujours représenté isolé, posé directement sur le sol : aucune construction, aucune voûte ne l'abrite. A l'extrême fin du moyen-âge cependant, lorsque les artistes commencèrent à décorer de paysages le fond de leurs bas-reliefs, quelques-uns, se souvenant que le sépulcre avait été creusé par Joseph d'Arimathie dans le flanc du Calvaire, montrèrent en arrière du tombeau les parois rocheuses d'une grotte : c'est surtout au cours de la Renaissance que se répandit ce nouveau type, fréquemment suivi par les modernes.

Le sarcophage sacré passant ainsi au premier plan, il semblait dès lors naturel et facile de traduire littéralement la description de S. Matthieu : « L'ange du Seigneur, descendu du ciel, renversa la pierre du sépulcre, et s'assit dessus [1] ». Cependant, longtemps encore, beaucoup d'imagiers continuèrent de montrer l'ange assis à côté [2] du sarcophage, tantôt sur une roche fruste [3], tantôt même sur un siège mouluré [4]. On comprend assez cette disposition, lorsque l'ange, ne se contentant pas d'indiquer du doigt le tombeau vide, l'ouvre pour en montrer l'intérieur aux Saintes Femmes : nous trouvons ce type sur le tympan de S. Isidro de Léon *(fig. 80)*.

Quelques-uns ont interprété plus librement encore le texte évangélique : sur un chapiteau de Pampelune, l'ange, pour soulever la pierre sépulcrale, se fait aider par un jeune homme qui paraît être un disciple [5] ; — sur le chandelier de Gaëte, ce

1. Vantaux de Pise *(fig. 89)*, paliotto de Salerne, etc. ; de même, deux plaques d'ivoire de la Bibliothèque nationale, et une du musée du Louvre, etc. — Sur une plaque d'ivoire (XIIe siècle) du musée de Cluny, c'est un monument rond à toit plat, rappelant le temple de Vesta, à Rome.

2. Vantaux d'Hildesheim.

1. Telle est la représentation adoptée sur un chapiteau de Lesterps, sur un diptyque du musée de Berlin, etc.

2. Portes de Monopoli *(fig. 79)*, Saint-Gilles, Mantes, *(fig. 93)*, Worms ; vantaux de Saint-Zéno de Vérone, etc. — Cette disposition peut du reste s'accorder avec le texte de saint Marc : « Elles virent un jeune homme assis à droite... »

3. Vantaux de Bénévent *(fig. 92)* et de Vérone.

4. Linteau de Mantes *(fig. 93)*.

5. L'imagier a peut-être pensé au verset de S. Luc : « Près d'elles parurent deux hommes vêtus de robes resplendissantes..., et ils leur dirent : « Pourquoi cher-

sont deux anges qui, dans un premier tableau, renversent la pierre pour livrer passage au Christ [1] : dans un second panneau, l'ange se tient dans le tombeau même, dont il fait tâter le fond aux Saintes Femmes : l'imagier a sans doute cru celles-ci parentes de S. Thomas. L'ange de Strasbourg *(fig. 57)*, préoccupé du même souci, se contente du moins de leur faire toucher du doigt le suaire.

Plus généralement l'ange est assis sur la pierre même du sarcophage : ainsi sur le chapiteau de Chartres [1], sur le bas-relief de San Domingo de Silos, sur les vantaux de Pise *(fig. 89)* ; sur les portes de Rouen *(fig. 59)*, Strasbourg *(fig. 57)*, Abbeville, Rue, etc. ; sur la façade d'Orviéto *(fig. 94)* ; sur l'autel de Pistoie ; sur la plupart des ivoires (notamment celui du musée de Cluny), etc. Sur une porte latérale de la



Fig. 93. — Tympan de porte latérale de la façade de l'église de Mantes. — Les Saintes Femmes au tombeau. — Le Christ triomphant.

cathédrale de Huesca, l'ange est même assis sur le tombeau fermé, et c'est par dessus le couvercle du sarcophage que nous voyons le suaire étalé : disposition aussi illogique que contraire aux textes.

Presque toujours le tombeau est plat ou légèrement surélevé, posé horizontalement [2], mais dans les œuvres de métal ou d'ivoire, quelques artistes, désireux, pour ainsi dire, de faire constater le miracle aux spectateurs non moins qu'aux Saintes Femmes, ont imaginé de dresser un sarcophage en forme d'auge, pour montrer au

chez-vous parmi les morts Celui qui est vivant ? » Mais il n'aurait pas dû, en tous cas, donner des ailes à une des figures, et non à l'autre.

1. Cette conception paraît peu orthodoxe, mais du moins elle est logique : on peut admettre, à la rigueur, que les anges ouvrent le tombeau pour la sortie de Jésus ; mais on ne comprend pas qu'ils l'ouvrent à la venue des Saintes Femmes, puisqu'il est naturellement ouvert depuis l'instant de la Résurrection.

1. Où l'on remarque le détail, fort rare, d'une lampe suspendue auprès du tombeau.

2. A Mantes et à Huesca, le couvercle du sarcophage est, par exception, non pas plat, mais bombé *(fig. 93)*.

fond, soigneusement repliés, le linceul et les bandelettes (« sudarium ac vestes ») ; cette disposition se rencontre surtout dans les productions byzantines : plaque d'argent du musée de Louvre ; plat d'ivoire de l'évangéliaire d'Augsbourg (musée de Munich), etc. ; nous n'en connaissons aucun exemple dans la statuaire monumentale.

Un autre détail d'origine grecque a été conservé plus longtemps par les artistes occidentaux : c'est cette longue baguette terminée ordinairement par une boule,

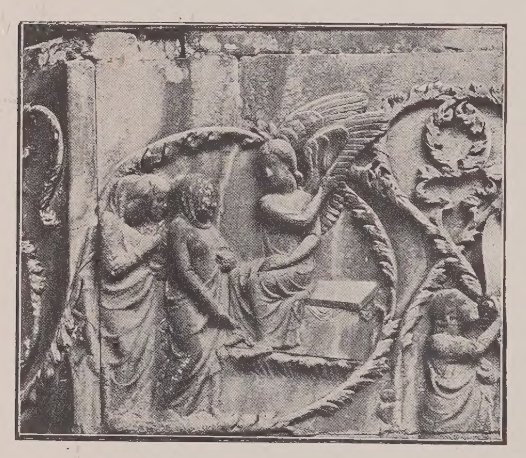


Fig. 94. — Façade d'Orviéto. — Les Saintes Femmes au tombeau.

quelquefois par un fleuron, insigne du commandement dans le Bas-Empire : on le remarque non seulement sur les ivoires (1) et sur les objets d'orfévrerie (2), mais encore sur certains vantaux de bronze (3) et sur quelques tympans sculptés (4)

Presque toujours l'ange montre du doigt le tombeau vide et semble dire : « voilà où on L'avait mis... » Pourtant l'imagier de St-Gilles et, plus tard, celui d'Orviéto

1. Ivoire du musée de Cluny, plaque de l'évangéliaire d'Augsbourg, etc.
2. Plaque du musée du Louvre.
3. Bénévent *(fig. 92)*, Pise.
4. Saint-Gilles.

(fig. 94) (1) ont interprété l'autre partie de la parole angélique : «... Il est ressuscité... » : la main levée, l'envoyé céleste montre aux Femmes le chemin radieux que s'est ouvert dans les airs le Christ triomphant (2).

On s'est demandé si certains artistes, s'attachant aux textes de S. Marc (3) et de S. Luc (4), n'avaient pas remplacé l'ange par un jeune homme ; mais un examen attentif semble bien indiquer que sur les monuments du moyen-âge où on avait cru relever cette particularité, l'absence d'ailes est due uniquement aux mutilations du temps (5).

Les figures des Saintes Femmes prêtent à moins d'observations ; on a remarqué que S. Marc énumère les trois visiteuses : Marie-Madeleine, Marie mère de Jacques et Salomé ; S. Matthieu nomme Madeleine et « l'autre Marie » ; S. Jean, uniquement Madeleine. Les imagiers avaient donc toute liberté de choisir le nombre de leurs personnages : presque tous ont montré les trois Saintes Femmes ; quelques-uns deux (6) ou une seule (7). Les Grecs, particulièrement dans les œuvres d'ivoire ou de métal, leur ont parfois donné le nimbe de la sainteté (8), ce qui est extrêmement rare dans les productions occidentales.

Il peut être intéressant d'analyser les

1. De même sur la plaque d'ivoire du musée de Cluny.
2. A Valladolid, l'ange semble être agenouillé dans les airs, au-dessus du tombeau.
3. « Elles virent un adolescent, vêtu de blanc... »
4. « Près d'elles parurent deux hommes, vêtus de robes resplendissantes... »
5. Cependant sur la plaque de la collection Trivulce, l'ange est remplacé par un adolescent.
6. Paliotto de Salerne, vantaux de St-Zéno de Vérone : plaque de la coll. Trivulce, etc. : toutes ces œuvres sont byzantines d'origine ou de caractère.
7. Voussure de Rue.
8. Plaque de l'évangéliaire d'Augsbourg, etc. — Sur la plaque du musée de Cluny la première seule est nimbée : disposition motivée uniquement par le défaut d'espace.

sentiments prêtés par les imagiers à ces modestes compagnes de la troupe apostolique: elles arrivent, au jour naissant, pour embaumer le Corps de Jésus, et portent, précieusement serrés contre leur poitrine, des vases remplis d'aromates (1) ou des encensoirs (2) ; cependant telle est leur émotion, qu'elles n'ont point pensé à une difficulté : qui donc écartera pour elles la pierre qui ferme l'entrée du sépulcre? Et voici qu'elles reculent et, terrifiées, se serrent l'une contre l'autre (3) : la pierre est renversée, et un ange est assis dessus. Il les rassure, leur annonce la bonne nouvelle : reprenant alors courage, elles se montrent l'une à l'autre (4) le messager céleste (5) et le tombeau vide. Puis, s'enhardissant et joignant les mains dans une prière plus confiante que jamais, elles se penchent pour regarder l'intérieur du sarcophage, la place sacrée où a reposé le Corps divin (6). Tous ces traits sont naturels et expressifs ; nous aimons moins, nous l'avons dit, le geste, heureusement rare, des Saintes Femmes tâtant le fond du tombeau (7) et palpant le suaire (8).

Quant aux soldats, on a vu, au début de ce chapitre, que beaucoup d'imagiers les ont fait figurer, tout passivement d'ailleurs, dans la scène qui nous occupe (9) ; mais plus d'un paraît avoir été embarrassé pour leur trouver une place et une pose convenables : généralement ils sont couchés à terre, parfois sur leurs boucliers (1) ; à Mantes, nous les trouvons bizarrement superposés (*fig. 93*) (2) ; plus rarement, comme sur la porte de Saint-Gilles ou sur les vantaux de Pise (*fig. 89*), ils sont assis, mais toujours endormis, car la raison symbolique qui, à partir du XIVe siècle, les a fait représenter éveillés au moment de la Résurrection même, ne pouvait trouver son application dans le tableau de la visite des trois Maries. — Où fallait-il placer ces acteurs accessoires, dont la logique exigeait la présence le plus près possible du tombeau qu'ils étaient chargés de garder ? Les uns les ont couchés au delà du sarcophage (3) ; d'autres, plus nombreux, au-dessous (4), sans prendre toujours la peine d'indiquer la vraisemblance ou même la possibilité d'une telle position ; seul, l'imagier de Strasbourg (*fig. 57*), préoccupé de la logique, a résolu le problème d'une manière élégante ; il a surélevé le tombeau sur de minces colonnettes, tels ces ambons que vers le même temps on construisait dans les cathédrales d'Italie, et entre ces colonnettes les satellites sont commodément étendus. D'autres, ne trouvant pas de solution, ont tranché dans le vif et, séparant nettement le tableau en deux scènes que ne réunit aucun lien apparent, ils ont, dans un compartiment inférieur, logé les gardes endormis : ainsi en est-il sur le paliotto de Salerne, sur le bas-relief de S. Domingo de Silos (5), etc. Sur ce dernier monument,

1. Paliotto de Salerne, portes de Chartres, Mantes (*fig. 93*), Saint-Gilles, Valladolid, etc. — Nous avons dit (*Revue Art chr.*, année 1907, page 310), qu'à Saint-Gilles, comme à Beaucaire et à Arles, on voit les Saintes Femmes acheter les aromates avant de se rendre au sépulcre.
2. Plaque d'argent du musée du Louvre.
3. d°.
4. Rouen (*fig. 59*).
5. Sur la plaque d'ivoire de la collection Trivulce (XIe ou XIIe siècle) l'une d'elles lui baise les pieds.
6. Voussure de Worms, diptyque du musée de Berlin, etc. — Ce mouvement traduit bien le texte de l'évangéliste S. Jean : « Madeleine, tout en pleurant, se pencha et regarda dans le sépulcre. »
7. Chandelier de Gaëte.
8. Tympan de Strasbourg (*fig. 57*).
9. Salerne, Monopoli (*fig. 79*), S. Domingo de Silos, Pise (*fig. 89*), Chartres, Mantes (*fig. 93*), Rouen (*fig. 59*), Strasbourg (*fig. 57*), Rue.

1. Rouen (*fig. 59*).
2. Ces deux petits guerriers, coiffés du casque à nasal, rappellent étonnamment les soldats normands brodés sur la célèbre tapisserie de Bayeux.
3. Mantes (*fig. 93*), Saint-Gilles, etc.
4. Monopoli (*fig. 79*), Chartres, Pise (*fig. 89*), etc.
5. De même sur la célèbre plaque d'ivoire de la collection Trivulce, où l'artiste byzantin montre en deux pan-

l'artiste a même profité de l'espace relativement considérable qu'il s'était ainsi réservé, pour y entasser tout un petit bataillon, contrairement à la tradition de ses confrères ([1]). Sauf de rares exceptions d'ailleurs, cet embarras a conduit les imagiers à réduire les figures des soldats à des dimensions minuscules ([2]), absolument disproportionnées à celles des autres personnages ([3]).

II. *Résurrection.* — La Résurrection proprement dite se trouve figurée déjà sur quelques fresques et quelques mosaïques byzantines, et jusqu'à la fin de l'empire d'Orient, elle restera dans le répertoire des moines grecs. Mais, en Occident, on ne voit guère paraître ce sujet, dans la décoration monumentale tout ou moins, avant la fin du XIII[e] siècle ([4]) : les portails de Reims, Wells, Nuremberg (Saint-Laurent, *fig. 6*) et Vérone (Sainte-Anastasie, *fig. 67*) en présentent, à notre connaissance, les exemples les plus anciens.

A partir de ce moment, nous l'avons dit, cette scène prit une place prépondérante dans la tradition des imagiers et devint l'une de celles figurées le plus fréquemment, en pierre comme en albâtre, sur les murailles comme sur les vitraux des cathédrales. En même temps, disparaissait définitivement l'ancienne représentation du miracle, la Visite des Saintes Femmes au tombeau.

Dans les premiers types que nous fournissent les imagiers occidentaux, au début du XIV[e] siècle, Jésus est représenté à demi enveloppé du linceul; debout, il a encore un pied dans le sarcophage et, enjambant le bord, il pose l'autre sur le sol. La main droite, malheureusement brisée sur un grand nombre de monuments, est levée en signe de bénédiction. En outre, à partir surtout de la seconde moitié du XIV[e] siècle, on donne au Christ la croix hastée.

Remarquons à ce propos que la croix, entre les mains de Jésus, peut avoir diverses significations : pendant l'enfance et la vie publique du Christ, les artistes modernes l'ont montrée quelquefois comme présage de son sacrifice et de sa mission rédemptrice : nous ne connaissons, dans le moyen-âge, aucun exemple d'une telle représentation. — Au cours de la Passion, elle est naturellement, et dans son rôle réel, l'instrument de la souffrance. — Après la Résurrection au contraire, et même déjà lors de la Descente aux limbes, elle est la preuve tangible que Jésus a été immolé, qu'il est mort, et par suite, puisqu'il est vivant de nouveau, la preuve de sa Résurrection, de sa Toute-Puissance, de sa Divinité. C'est en ce sens que les imagiers ont presque toujours mis cette croix, emblème glorieux, entre les mains du Christ dans ses diverses apparitions, et qu'on l'a nommée « croix de résurrection » : elle est légère ([1]), parfois décorée comme un bijou d'orfévrerie, et pour mieux marquer son caractère triomphal, on a souvent suspendu à sa hampe

neaux superposés : 1o les gardes endormis à l'extérieur du monument du sépulcre ; 2° à l'intérieur, les deux Saintes Femmes écoutant et vénérant l'ange (sans ailes) assis sur la pierre. — Les vantaux de la porte du sépulcre représentent la vocation de Zachée : c'est là, croyons-nous, un motif de décoration sans intention symbolique spéciale.

1. Généralement on compte trois soldats ; à Mantes (*fig. 93*) et à Saint-Gilles, deux ; à Rue, un seul.

2. Linteau de Monopoli (*fig. 79*), chapiteau de Chartres, etc.

3. La Visite des Saintes Femmes fournit aussi le sujet d'un ivoire byzantin très remarquable du trésor de la cathédrale de Nancy, d'un chapiteau de Vézelay et d'un chapiteau de l'ancien cloître de Saint-Pons, où le mot *angelus* est gravé au-dessus du personnage qui montre aux femmes le sarcophage vide.

4. Le chandelier de Gaëte date du milieu du XIII[e] siècle.

1. Portail de Valladolid; retables d'Airion (*fig 85*), de Kaysersberg, etc., la plupart des triptyques d'ivoire des XIV[e] et XVI[e] siècles, etc.

une petite oriflamme (1). Cette même croix d'ailleurs, avec (2) ou sans (3) banderole, avait été déjà dans l'antiquité et à l'époque romane, attribuée communément à l'Agneau mystique.

A partir du XVIe siècle, on paraît avoir

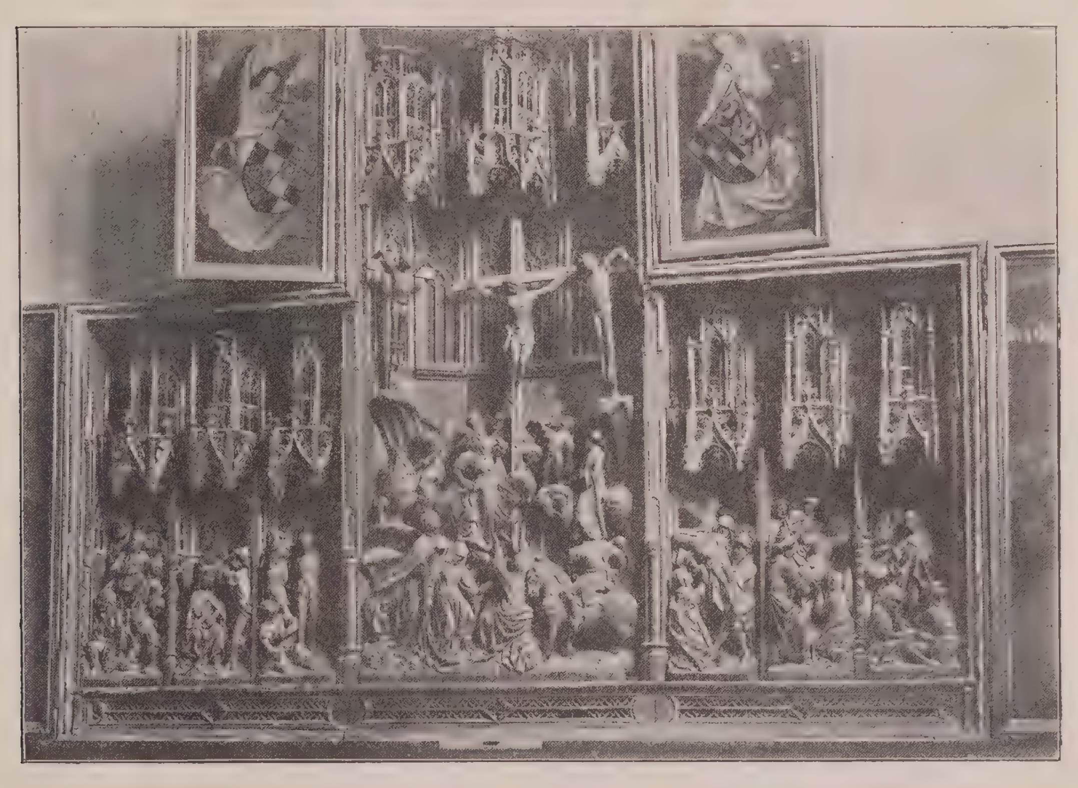


Fig. 95. — Retable d'Ambierle (Loire), daté de 1466 (4). — Baiser de Judas. — Couronnement d'épines. — Flagellation. — Crucifixion. — Déposition de croix. — Mise au tombeau. — Résurrection.

considéré comme peu convenable pour la Divinité la position du Christ enjambant le bord du sarcophage, et plus souvent, sur les retables de cette époque, on le montre simplement debout, dans une attitude triomphante, sur la pierre à demi renversée du tombeau (1).

Auprès du sépulcre, peut-être par une involontaire réminiscence de la scène des Saintes Femmes, qu'ils avaient si longtemps sculptée aux mêmes places, les imagiers, surtout dans les plus anciens exemples du nouveau type, ont fait figurer les anges :

1. Ulm (*fig. 54*). Saint-Laurent de Nuremberg (*fig. 6*), tombeau de Scheyer, à Nuremberg, etc.

2. Saint-Aubin d'Angers, et la plupart des façades poitevines, très mutilées ; plus tard, Fribourg-en-Brisgau, etc.

3. Audernach, Saint-Michel d'Aiguilhe (au Puy), Sigolsheim, abbaye des Dames à Saintes, etc.

4. Ce beau retable est daté par les vers suivants, peints au bas des volets :

Ceste table en ci lieu présent
donne pour faire à Dieu présent
Messire Michiel de Changy.
Conseiller-chambellan aussi
et le premier meistre d'hostel
du noble prince dont n'est tel,
Philippe, bon duc de Bourgoigne
en l'an que l'église témoigne
mil quatre cent soixante six
Dieu veuille qu'en sa gloire sit.

1. Retables champenois de Géraudot, de Lhuître, des Noés, de Pouan, etc. ; retables allemands du musée de Bâle, de Kaysersberg ; retable d'Airion (*fig. 85*), etc.

tantôt, comme sur le chandelier de Gaëte ([1]), ceux-ci jouent un rôle actif et ouvrent eux-mêmes le couvercle du sarcophage ([2]), d'où se lève Jésus; tantôt, comme à Sainte-Anastasie de Vérone (*fig. 67*), ils sont agenouillés aux deux extrémités de la pierre sépulcrale, de chaque côté du Christ, et l'adorent ([1]). Les artistes de Wells et de Nuremberg (*fig. 6*) semblent avoir été moins bien inspirés, en plaçant ces angelots debout, soit sur le tombeau ([2]), soit même dedans ([3]). A Reims, l'ange adorateur joint également les mains, mais blotti au second plan dans le fond de la voussure, il semble

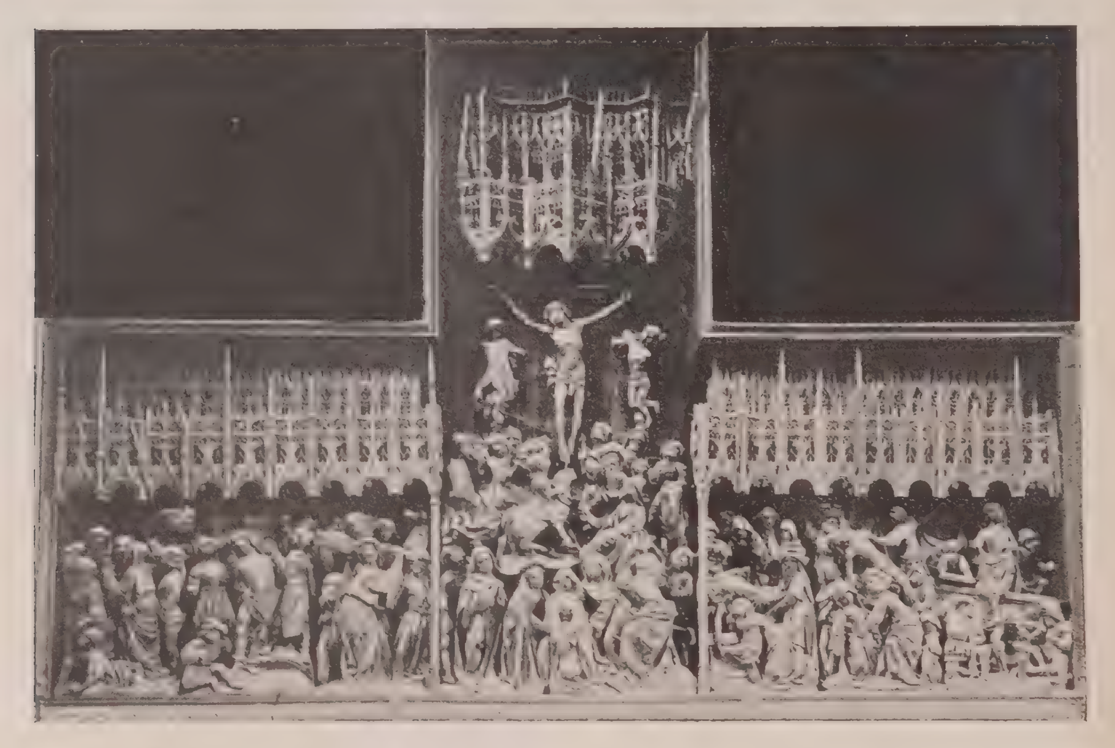


Fig. 96. — Retable de Vétheuil (Seine et Oise), XVI[e] siècle. — Baiser de Judas. — Flagellation. — Montée au Calvaire. — Crucifixion. — Déposition de croix. Mise au tombeau. — Résurrection. — (Cliché de M. Martin-Sabon).

plutôt se soutenir dans les airs que reposer sur le sol ou sur le sarcophage ([3]). — Adam Krafft, en 1492, dans son admirable monument de Scheyer (église Saint-Sébald, à Nuremberg) nous montre encore un ange sur l'extrémité de la pierre renversée du tombeau; mais dès avant cette époque, la plupart des imagiers avaient cessé de faire figurer les anges dans cette grande scène ([4]). Il semble du reste que ce fût là une tendance générale, car nous verrons plus loin que, vers le même temps, les anges ont

1. Il y a deux anges à Gaëte, à Vérone (*fig. 67*), à Ulm (*fig. 54*); un seul à Wells.

2. De même sur quelques retables allemands, notamment celui du musée historique de Bâle (XVI[e] siècle).

3. A peu près de même sur le retable d'Ambierle, (*fig. 95*).

1. De même sur certains ivoires (diptyque du XIV[e] siècle, au musée du Louvre), etc.

2. Ulm (*fig. 54*).

3. Wells.

4. Portes de Notre-Dame de Lépine, Saint-Laurent de Nuremberg (*fig. 6*); retables de Roscoff, de Poilly, etc.; presque tous les albâtres anglais (voir les musées de Beauvais, de South-Kensington, la collection de M. le comte de Reiset, etc.).

également disparu, ou à peu près, des représentations de l'Ascension, où ils avaient rempli, à l'origine, un rôle prépondérant : a-t-on voulu, en supprimant ainsi tout intermédiaire, affirmer davantage la propre puissance du Christ? Toujours est-il qu'à partir du XVe siècle les imagiers de la Résurrection, écartant les célestes auxiliaires, ont reporté le principal intérêt sur les soldats, qui jusqu'alors, au contraire, quand (1) ils étaient représentés, ne constituaient que des figurants accessoires et obscurs.

A partir de 1350 environ et jusqu'au début du siècle suivant, nous avons trouvé ces mercenaires couchés çà et là, dans des attitudes variées, factionnaires peu consciencieux qui, sans souci du reste, s'inquiétaient surtout de trouver une bonne position pour dormir et passer la nuit le plus confortablement possible : à Wells, à Ulm (*fig. 54*), à Vérone (*fig. 67*), ils sont commodément étendus à terre, en avant du tombeau ; de même à Saint-Laurent de Nuremberg (*fig. 6*), où ils sont couchés sur leurs boucliers triangulaires (2); à Reims, l'un d'eux a trouvé plus pratique de s'asseoir sur le sarcophage même. Les uns et les autres, d'ailleurs, dorment à poings fermés. — Au XVe siècle, tout change.

Didron a fait excellemment remarquer qu'à cette époque, alors que déjà couvait sous la cendre le feu dévastateur qui devait allumer l'incendie de la Réforme, la foi des populations s'étant affaiblie, il avait paru nécessaire, dans l'art non moins que dans la littérature, d'attester davantage les mystères, les miracles qui servent de fondement à la religion catholique. — Or quel témoignage de la Résurrection auraient pu apporter des soldats endormis autour d'un tombeau et ne soupçonnant pas eux-mêmes qu'à côté d'eux éclatait un prodige, ressuscitait l'Homme-Dieu, se fondait définitivement l'Église? Au contraire, ne devenait-il pas impossible de suspecter la sincérité, de contester l'autorité de leur témoignage, si ces mercenaires avaient été réveillés, éblouis par l'éclat du miracle, s'ils y avaient assisté, adversaires rageurs et impuissants ? Le texte même de saint Matthieu : « Par la crainte que leur inspira l'ange du Seigneur, les gardes furent épouvantés et devinrent comme morts... » permet de montrer les soldats aussi bien éveillés et frappés par la vertu divine que prostrés en leur surnaturel engourdissement.

De cette idée est née, d'après le savant archéologue, la tradition nouvelle des imagiers qui, à partir du début du XVe siècle, ont généralement représenté les gardes du tombeau éveillés et contemplant le prodige. Dès lors, si quelques-uns sont encore étendus à terre, ce n'est plus dans l'attitude d'un repos confortable, mais au contraire brutalement renversés (1) ; la plupart d'ailleurs sont assis (2), quelques-uns se dressent en sursaut ou même, debout et terrifiés, oublieux de la consigne, cherchent à fuir : celui-ci jette sa hallebarde inutile, celui-là porte sa main devant ses yeux (3) éblouis par l'éclat du Ressuscité. Tous, debout ou renversés, immobilisés par l'épouvante ou frémissant de rage impuissante, tous ont assisté au miracle, tous pourront dire, non

1. Sur certains diptyques du XIVe siècle, notamment sur celui du musée du Louvre, les soldats ne sont pas figurés, peut-être faute d'espace

2. L'un de ces boucliers est timbré d'un croissant : confusion bizarre entre les juifs et les musulmans.

1. Tombeau de Scheyer, à Nuremberg : vitrail du XVe siècle à Saint-Bonnet de Bourges, etc.

2. Porte de Saint-Pablo de Valladolid, retables d'Ambierle *(fig. 95)*, d'Airion *(fig. 85)*, etc.

3. Tombeau de Scheyer, à Nuremberg. — Ce soldat porte, brodée sur la bordure de son bonnet, une inscription indéchiffrable, peut-être la signature d'un élève d'Adam Krafft.

seulement aux Juifs qui les ont envoyés, mais encore aux générations futures qui seraient tentées par le doute, tous pourront dire : « Le Christ est ressuscité : nous l'avons vu ! »

Cette modification iconographique se généralise, nous l'avons dit, dès le début du XVe siècle ; à la fin de ce même siècle,



Fig. 97. — Albâtre du musée de Beauvais. — La Résurrection. (Cliché de M. Martin-Sabon).

beaucoup d'artistes, notamment les tailleurs d'albâtre, anglais, flamands ou picards, ont tenu à accentuer davantage encore le rôle des soldats [1] : sur les satellites renversés à terre, Jésus, sortant du tombeau, pose le pied [1], parfois même il semble appuyer sur leurs corps frémissants la hampe de la croix hastée [2] qu'il tient à la main. Ainsi se trouve caractérisée la victoire de la Divinité sur l'incrédulité humaine : les imagiers, contemporains des philosophes et des littérateurs païens précurseurs de la Renaissance, n'ont-ils pas, en composant ce tableau, vu peut-être dans les mercenaires, les impies, les hérétiques, les incroyants de leur époque, et dans la croix hastée ce miraculeux labarum, arme de l'Église militante, à qui il a été dit : « *In hoc signo vinces?* »

Ici s'arrêtent la plupart des séries de la vie du Christ sculptées sur les portes d'églises [3] ; beaucoup même, nous l'avons vu, ne vont pas au delà de la Crucifixion.

Les faits postérieurs à la Résurrection, à part l'Ascension qui jusqu'à la fin du moyen âge est fréquemment représentée, ne se rencontrent que rarement et isolément sur les portails ; leur réunion en séries est tout à fait exceptionnelle. Aussi nous permettra-t-on, pour nous documenter sur l'iconographie de cette partie de l'Évangile, de recourir, plus encore que dans les chapitres précédents, aux monuments sculptés autres que les portails, notamment aux chapiteaux de cloîtres, aux clôtures de chœur, aux ambons des cathédrales italiennes, aux ivoires, etc. Quant aux retables, ils nous seront désormais d'un faible secours, car leur légende, à peu près aussi

1. Nous devons signaler pourtant, à titre de curiosité, la malencontreuse inspiration de ces imagiers des XVe et XVIe siècles, qui, s'attardant dans la représentation de l'ancien type des soldats endormis, n'ont pas compris la nature surnaturelle de cet engourdissement, mais au contraire ont rabaissé ce sommeil au dernier degré de la trivialité, en plaçant dans la main des mercenaires endormis un flacon vide, vestige d'une ivresse gratuitement supposée (calvaire de Guimilian, tombeau de Neuweiler) (*fig. 87*).

1. Retables de Roscoff, de Blignicourt, de Vétheuil (*fig. 96*); albâtre (XVe siècle), du musée de Beauvais (*fig. 97*).

2. Albâtre du musée de Beauvais (*fig. 97*), retable de Roscoff, etc.

3. Sainte-Anastasie de Vérone, Reims, etc. ; la série va jusqu'après l'apparition à Madeleine, à Rouen, Ulm, Worms et Orviéto.

nettement déterminée [1] que celle des icones byzantins des douze mystères, s'arrête presque toujours à la Résurrection [2].

Pierre et Jean au sépulcre
Apparition à Madeleine
Apparition aux trois Marie.

I. Nous avons étudié plus haut la visite des Saintes Femmes au tombeau et admiré la façon aussi pittoresque que touchante dont les pieux imagiers ont traduit cette première constatation de la résurrection du Christ.

C'est au retour de cette visite matinale que les trois Maries, épouvantées, doutant encore de la réalité du miracle, vont trouver les Onze et leur rapportent ce qu'elles ont vu et entendu : « Le tombeau est vide. On a enlevé le Corps du Seigneur ! » Les Apôtres croient à une hallucination, bien explicable après les fatigues et les émotions des journées précédentes ; mais Pierre et Jean, d'une ardeur semblable, sinon d'un pas égal, courent au sépulcre, et constatent à leur tour le prodige.

Ce passage de l'Évangile fournissait matière à deux tableaux, que nous rencontrons, mais seulement d'une manière exceptionnelle, sur les monuments du Moyen-Age. Le premier, le retour des Saintes Femmes auprès des Apôtres, décore la frise de Saint-Gilles : nous avons déjà constaté, à propos de l'achat des aromates [2], que l'imagier provençal, suivant pas à pas le texte évangélique, semblait y rechercher surtout le détail épisodique : c'est ainsi que cette fois encore il nous fournit le modèle d'une scène qu'on ne retrouve guère figurée ailleurs [1].

Quant à la course pieuse que relate le récit de S. Jean et que rappelle l'hymne pascal, nous ne la rencontrons sur aucune porte d'église : nous croyons cependant l'avoir reconnue sur un chapiteau du cloître de la Daurade, à Toulouse et, à notre avis, une analyse détaillée de tous les chapiteaux romans du Languedoc, de la Catalogne et de la Navarre devrait faire découvrir quelques autres exemplaires de ce type. En effet non seulement cette scène avait sa place marquée dans la tradition iconographique des Byzantins, comme en fait foi le manuel de Denys, et l'on sait quelle influence a eue la tradition byzantine sur nos imagiers, surtout dans le Midi de la France ; mais encore elle paraît avoir fait l'objet d'une de ces légendes populaires qui, à la fin du Moyen-Age, ont communiqué tant de vie, et donné tant de saveur à la représentation théâtrale des Mystères.

II. Cependant Madeleine se tenait dehors, près du sépulcre, et pleurait ; il y avait sans doute à l'entour un jardin, ou tout au moins quelques arbres plantés ; or, tout à coup, parmi ces arbres, Jésus parut. Madeleine le vit, mais, dans son trouble, les yeux non moins égarés que l'esprit, elle ne le reconnaissait point. — Et le Seigneur lui demanda : « Femme, pourquoi pleurez-vous ? » ... Elle, le prenant pour l'homme chargé de soigner ce jardin, répondit : « Seigneur, si c'est toi qui l'as enlevé, dis-moi où tu l'as mis, et je l'emporterai, » — Jésus lui dit « Marie ! » A ce nom prononcé d'une voix si connue et si aimée, elle se retourna, s'écriant : « Maître !... » Et le

1. Nous voulons parler des retables de l'école flamande (XV[e] et XVI[e] siècles), et des écoles qui l'ont suivie (Bourgogne, Champagne, etc.) : ces œuvres sont les plus répandues, non seulement en Belgique et en France, mais encore en Allemagne et en Espagne. — Ceux qui s'arrêtent après la mise au tombeau, comme celui de Touffreville (*fig. 47*), constituent des exceptions.

2. Voir ci-dessus, page 371.

1. Sauf peut-être sur quelques chapiteaux romans de Catalogne, que nous n'avons pu examiner que sur d'inexactes reproductions.

Christ reprit : « Ne me touchez pas (*Noli me tangere*). Ces derniers mots ont souvent servi, dans la littérature iconographique, à désigner toute la scène, si poétique, de l'apparition à Madeleine.

D'après le texte évangélique, on doit penser, ou que Jésus ne s'était pas, dès l'abord, manifesté sous sa physionomie habituelle, ou plutôt que Madeleine, les yeux obscurcis par les larmes, ne l'avait pas, au premier instant, suffisamment regardé. Adoptant cette seconde hypothèse, les imagiers, jusqu'à la seconde moitié du XIVe siècle, n'ont pas hésité à donner au Christ



Fig. 98. — Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. — Apparition du Christ à Madeleine.

les mêmes traits et les mêmes attributs que dans la scène de la Résurrection : cette interprétation est d'ailleurs logique, puisque Jésus lui-même va déclarer à Madeleine qu'il n'est pas encore remonté vers son Père. Il est donc encore vêtu uniquement du suaire, et tient à la main la croix hastée (¹).

Jean le Bouteiller qui, vers 1350, sculpta la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, semble avoir été l'un des premiers à supposer, pour expliquer la méprise de Madeleine, que le Christ se serait donné l'apparence d'un jardinier (¹) : dans sa magnifique composition *(fig. 98)*, il place dans la main de Jésus une bêche (²). Cette

1. Vantaux à Hildesheim (XIIe siècle) [illegible] à Strasbourg (*fig.* 57), chapiteaux du cloître d'Elne [illegible], très nombreux diptyques d'ivoire du XIVe [illegible]

1. Peut-être les Mystères, où pour mieux parler aux yeux des spectateurs, le personnage du Christ revêtait un costume de jardinier, décidèrent-ils de cette modification iconographique.

2. De même à Worms (XVe siècle), et aussi à Ulm

innovation paraît avoir séduit les artistes contemporains, que tourmentait déjà la recherche de l'originalité, et dès lors, pendant plus d'un siècle, les deux types subsistèrent côte à côte. Vers le temps de la Renaissance, le nouveau devait définitivement l'emporter.

Le personnage de Madeleine appelle



Fig. 99. — Porte de la cathédrale de Huesca (Espagne). — *Tympan* : Annonciation. Adoration des Mages. Noli me tangere. (Cliché de M. C. Enlart).

peu d'observations : la Sainte est généralement agenouillée ([1]), et tend les mains vers le Christ debout, dont elle est souvent séparée par un arbrisseau ([1]), pour rappeler que la scène se passe dans un jardin ([2]). Sur les vantaux de Hildesheim (XIIe siècle), sur le bas-relief d'Orviéto *(fig. 100)* elle

(XVe siècle), *(fig. 50)*, où par exception, le Christ tient à la fois la bêche et la croix hastée.

1. Ulm *(fig. 54)*, Huesca *(fig. 99)*, Worms, Strasbourg *(fig. 57)*, où l'artiste a revêtu Madeleine d'un costume du XIVe siècle, chapiteaux d'Elne, etc.

1. Huesca, chapiteaux d'Elne.

2. Par une disposition exceptionnelle, sur un diptyque d'ivoire (art français, fin XIIIe siècle) conservé au musée de Berlin, Jésus apparaît au milieu d'un bosquet d'arbres.

est, par exception, absolument prosternée aux pieds de Jésus [1] : celui-ci fait un geste de la main, tantôt pour relever Madeleine [2], tantôt pour lui défendre d'approcher [3] : à Ervy (Aube), dans un haut relief du XVIe siècle, à Autun sur un retable de pierre de la même époque, l'artiste, ne trouvant pas le geste assez expressif, a enroulé dans les branches de l'arbre [4] qui sépare les deux figures une banderole avec l'inscription : « *Noli me tangere* [5] ». —

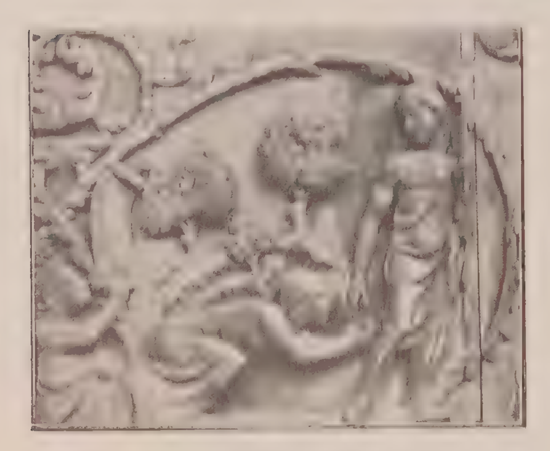


Fig. 100. — Façade d'Orviéto. Noli me tangere.

Souvent, comme à Paris [6], Madeleine tient encore à la main le vase d'aromates qu'elle apportait pour embaumer le Corps de Jésus ; un genou en terre, elle regarde et semble ne pas se lasser de regarder le Maître retrouvé : la surprise, l'admiration, la joie, l'amour surtout sont magnifiquement rendus dans cette composition, la plus belle peut-être de la série parisienne (*fig. 98*).

On a souvent désigné sous le nom d'« apparitions de Jésus à Madeleine » certaines compositions singulières, assez fréquentes au XVIe siècle, et dont le musée du Louvre nous fournit un intéressant exemple dans un albâtre champenois de la collection Sauvageot : Jésus, le torse nu, tenant à la main la croix de résurrection, apparaît à une femme vêtue presque comme une religieuse, et agenouillée sur un prie-Dieu ; près d'elle, un angelot joue d'un petit orgue. A notre avis, il s'agit là d'une Sainte quelconque, car le type du Christ ressuscité n'est pas absolument spécial à Madeleine ; il nous semble difficile de reconnaître celle-ci sous ce costume de nonne, au milieu de cet intérieur confortable. En tous cas, ce serait une apparition bien postérieure aux faits relatés par l'Évangile et, comme telle, elle sortirait du cadre de la présente étude.

Pour la même raison, nous ne nous arrêterons guère à une autre apparition, que ne mentionnent pas les textes, mais que la piété des auteurs de « Mystères » a imaginée et qui, de la scène, est passée, au XVIe siècle, dans le domaine de la peinture et de la sculpture. Tandis que la Vierge priait et pleurait, retirée dans la maison de S. Jean, son fils ressuscité serait venu la consoler : idée naturelle et touchante, qu'on trouve exprimée notamment sur le jubé de Villeneuve [1] et sur un vitrail de la Ferté-Milon. — A Saint-Florentin [2],

1. Elle n'est jamais debout, et c'est là un des motifs qui nous empêchent de reconnaître l'apparition à Madeleine dans une sculpture encore inexpliquée de la façade de Saint-Hilaire de Foussais.

2. Chapiteau de San Pedro la Rua à Estella (XIIIe siècle).

3. Chapiteaux du cloître d'Elne, dans lesquels M. Vidal a cru reconnaître, nous ne savons pourquoi, une apparition du Christ à sa Mère : c'est une erreur manifeste.

4. A Autun, on a en outre accroché dans l'arbre les écus armoriés des donateurs.

5. Les artistes grecs, d'après le « Manuel » de Denys, allaient plus loin encore : sans souci de la vraisemblance, ils plaçaient dans la main même du Christ un cartel portant l'inscription en question.

6. De même à Ulm, et peut-être à Huesca, où malheureusement la main est brisée.

1. Aujourd'hui au musée de Troyes. — Ce sujet paraît être spécial aux artistes champenois. Peut-être pourrait-on le reconnaître aussi dans l'albâtre du musée du Louvre dont il est question ci-dessus.

2. C'est-à-dire encore sur les confins de la Champagne.

sur un retable de 1536, Jésus n'apparaît pas : c'est un ange qui se rend auprès de Marie pour lui annoncer la Résurrection (¹).

III. S. Matthieu, dans son Évangile, passe sous silence l'apparition spéciale à Madeleine, mais il rapporte que le Christ se montra aux Saintes Femmes aussitôt après leur visite au sépulcre, et leur commanda d'annoncer aux disciples qu'il les précéderait en Galilée. — De même que les Évangélistes, les imagiers n'ont, en général, figuré qu'une seule des deux scènes et ont presque toujours donné la préférence au « *Noli me tangere* », peut-être parce que le récit en était plus détaillé dans le texte sacré, et qu'il se prêtait à un développement plus pittoresque. Jean le Bouteiller, dans sa clôture du chœur de Paris (¹), est, à notre



Fig. 101. — Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, par Jean LE BOUTEILLER, vers 1310. Apparition du Christ aux trois Marie.

connaissance, le seul qui ait osé, sans craindre la monotonie, juxtaposer les deux scènes ; il l'a fait avec un rare bonheur : ce Jésus, dont l'attitude, comme le regard exprime une bonté ineffable ; ces trois femmes qui autour de lui et dans des poses variées, rendent les diverses impressions qui les agitent, sont des figures non seulement irréprochables au point de vue esthétique, mais encore si imprégnées de la piété de leur auteur qu'elles inspirent le même sentiment au spectateur qui les contemple (*fig. 101*) (²).

G. SANONER,
Paris.

(A suivre.)

1. M. Marsaux a excellemment étudié ces données iconographiques dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 112 : il signale que la donnée du retable de Saint-Florentin est exactement celle d'un drame breton du XVIᵉ siècle, « le grand Mystère de Jésus. »

1. On remarquera que cette clôture présente d'un côté les faits de l'Enfance de Jésus, de l'autre ceux postérieurs à sa Résurrection, c'est-à-dire ses diverses apparitions, réunies en une série qu'on ne retrouve nulle part ailleurs. Les épisodes intermédiaires (Passion, Résurrection) étaient figurés sur le jubé, détruit lors de la Révolution.

2. L'apparition aux trois Maries figure sur beaucoup de diptyques français des XIIIᵉ et XIVᵉ siècles ; ivoires du musée de Berlin, du British Museum, de South-Kensington, etc.



L'église Saint-Pierre à Louvain a-t-elle possédé une crypte ?

'ÉTUDE d'un monument, d'un objet d'art, d'un artiste qui a quelque rapport avec la ville de Louvain, oblige de recourir à tout instant aux travaux de Van Even, l'ancien archiviste de la ville. Celui-ci a consacré son existence à l'histoire de sa cité natale et, les faits qu'il a relevés au cours de longues recherches ont parfois jeté une vive lumière sur l'histoire de l'art des Pays-Bas tout entiers.

Van Even est le seul historien qui décrit la crypte de l'église Saint-Pierre. Il la trouve mentionnée dans des textes et croit la reconnaître dans une salle souterraine, située au nord-ouest de l'église actuelle (1). M. le chanoine Reusens, qui n'était pas étranger, lui non plus, à l'histoire de Louvain, rejetait cette identification ; il ne cite pas la crypte de Saint-Pierre dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne* (2), et il considérait la prétendue crypte comme une simple cave.

Cette construction vient de disparaître dans les travaux récents qui ont dégagé la façade de l'église. Il semble donc, que ce soit le moment, maintenant que son souvenir existe encore, de soumettre à un nouvel examen la question soulevée. Lors des travaux de dégagement, M. l'architecte Vingeroedt, qui avait déjà étudié les sous-sols des immeubles démolis, fut chargé par l'administration communale de Louvain de faire quelques fouilles dans leurs substructions. Il a bien voulu mettre à notre disposition les observations et les documents graphiques recueillis depuis la publication de sa propre étude (3).

1. Van Even, *Louvain dans le passé et dans le présent*. Louvain [illegible], p. [illegible], fig. à la page [illegible].

2. Id., t. I, p. [illegible]. Il énumère les cryptes qui existent encore en Belgique. On pourrait, il est vrai, compléter la liste.

3. *Notice sur les anciennes cryptes (?) de l'église Saint-Pierre à Louvain*, tiré à part, extrait de l'*Émulation*. L'auteur s'est attaché à l'étude des souterrains mêmes, et n'a pas voulu résoudre la question de l'existence des cryptes. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. [illegible].

Van Even attribue à l'année 1164 la première fondation pieuse attachée à l'autel de saint Jean-Baptiste dans la crypte (1). Si cette date est exacte, c'est là le plus ancien témoignage de l'existence d'une crypte à Louvain. Mais il n'en est pas ainsi. Molanus, qui signale trois fondations pour l'autel en question, ne donne aucun détail chronologique sur la première d'entr'elles. La fondation de l'année 1164, faite par Simon Grendel et sa femme, se rapporte, en réalité, à l'autel des Saints-Jean l'Évangéliste et Nicolas (2).

Cependant à partir de la fin du XIIIe siècle les documents sont plus explicites. Depuis 1283, dit Van Even, l'abbaye de Parc paie à l'autel de la crypte *(altari in crypta Santi Petri Lovaniensis, « Sint Jans outare in den crocht »)* un cens annuel. Elle le payait encore en 1460 (3). En cette année cependant la crypte même n'existait plus. Un manuscrit que possédait Van Even et qui, d'après lui, fut commencé avant l'année 1459, donne le renseignement suivant à l'année 1449 : *Altare beati Johannis Baptistæ, quondam in crypta ecclesiæ Sancti Petri, pro quo nunc est magistri Ostonis.*

Le personnage dont l'autel portait désormais le nom est Jean de Erpe, prévôt de l'église de Nivelles, qui avait fait à l'autel de la crypte une fondation de trois messes par semaine (4). Tout fait croire que le *quondam* du manuscrit se rapporte à une époque antérieure à 1449 et que par conséquent en cette année la crypte était fermée au culte.

L'autel transféré dans l'église avait conservé son ancien vocable : un noble auvergnat enseveli devant l'autel de « Saint-Jean dans la crypte, » y fondait en 1489 une messe hebdomadaire. Il

1. *Ouvrage cité*, p. 314 en note.

2. *Joannis Molani, Historiæ Lovaniensium libri* XIV, ed. *P. J. X. de Ram*, Bruxelles, 1861, t. II, pp. 715 et suiv.

3. Il est à remarquer que le plus ancien censier de Parc est postérieur de dix ans à la date que Van Even lui assigne. Il ne fait pas mention de la crypte et, d'après des renseignements obligeamment fournis, les censiers suivants ne la mentionnent pas davantage. Nous ne voulons cependant pas croire que l'historien de Louvain ait trouvé ses renseignements par un pur effort d'intuition.

En tous les cas, s'il fallait écarter les témoignages du XIIIe et du XIVe siècle, l'existence de la crypte nous paraît être hors de discussion, n'y eût-il pour l'attester que les seuls renseignements fournis par Molanus.

4. *Ibidem*, p. 710.

faut chercher son emplacement nouveau derrière le chœur, dans la chapelle de la Vierge *in parvo choro*, d'où la désignation : « Saint Jean-Baptiste dans le petit chœur (1) ». Van Even veut préciser davantage et, se basant sans doute sur les dates de construction de l'église actuelle, il fixe, d'abord aux environs de 1440, puis à l'année 1441, l'abandon de la crypte et la translation de l'autel (1). Contentons-nous de dire que l'ancienne crypte de l'église Saint-Pierre, disparut avant le milieu du XVe siècle.

Peut-on déterminer son emplacement ? Pour résoudre la question il faut se souvenir qu'une crypte est toujours située sous le chœur. Il existe, il est vrai, des réduits souterrains sous l'extrémité, occidentale de certaines églises. Mais ces réduits servent à d'autres usages que le culte. Ainsi l'église de Celles, dans la province de Namur, possède sous son entrée de l'ouest une crypte plus petite que celle du chœur. C'était une espèce de chambre du trésor : une niche pratiquée dans sa paroi orientale servait à la garde de la châsse de saint Hadelin, depuis lors transférée à Visé. A Saint-Pierre même, sous la tour, construite sur un terrain en pente, existe un réduit qui sert de cave. Or la crypte que nous étudions servait au culte, puisqu'elle contenait un autel dédié à saint Jean-Baptiste.



Fig. 1. — Eglise Saint-Pierre à Louvain. — Chœur et salle du chapitre (2).

Le vocable de cet autel n'est pas sans exciter quelque surprise. Puisque le Précurseur est l'uni-

1. Voir les divers textes dans Van Even, *ouvrage cité*, p. 318. Celui-ci place à tort l'autel de Saint-Jean *in parvo choro*, dans la chapelle du Jugement dernier, qui renferme maintenant le tombeau de Henri I de Brabant. La chapelle de la Vierge occupait à Louvain l'emplacement traditionnel, son axe était le prolongement de l'axe du chœur.

2. D'après un dessin de M. Langerock.

1. *Ibidem*, p. 318 et p. 364.

que saint dont les documents relatifs à la crypte rappellent le nom, on serait tenté de croire que celle-ci était consacrée au culte de ses reliques. Or, quoique le culte des reliques ait été florissant à Louvain — on y avait tous les sept ans, à l'instar d'Aix-la-Chapelle, une ostension solennelle — on ne voit pas que saint Jean-Baptiste y ait jamais été l'objet d'un culte spécial. Toutefois au XVIIIe siècle le trésor conservait, dans une statuette en argent, du sang du Précurseur (2).

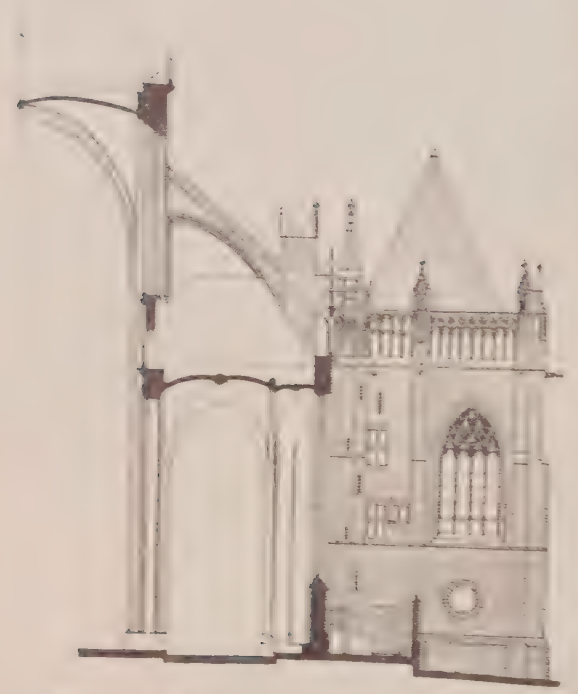


Fig. 2. — Saint-Pierre de Louvain. — Coupe sur la nef et salle du chapitre (1).

La collégiale Saint-Pierre actuelle succède à deux églises plus anciennes. D'après les documents cités par Van Even (3), les premières mesures relatives à sa construction furent prises vers l'an 1410 ; vers 1425 les travaux étaient définitivement entamés du côté de la rue de Diest, ancienne *Dorpstrate*. Là s'élève, à l'intersection du chœur et du croisillon nord la salle capitulaire. Elle possède des fenêtres dont les remplages sont divisés par des lignes droites en compartiments réguliers, ou qui présentent d'autres caractères, propres à l'architecture du XIVe siècle, qui ne se retrouvent pas dans d'autres parties du monument *(fig. 1 et 2)*.

L'église actuelle n'a jamais possédé de crypte. S'il fallait des preuves de ce fait, il suffirait de rappeler l'égalité de niveau dans le chœur et les nefs. Celle-ci n'a pas été obtenue par un remaniement.

La construction qui précéda l'église actuelle occupait sensiblement le même emplacement que celle-ci. La date exacte de sa construction est inconnue. On sait seulement que la première église, dont nous aurons bientôt à parler, fut consumée par le feu en 1176 ; tout fait croire qu'elle fut rapidement réédifiée (1). On ne connait de cette église que l'avant-corps : vaste narthex à étage flanqué de deux tourelles. Il servait de beffroi et se trouvait reproduit de ce chef sur les anciens sceaux et les monnaies de la ville.

L'édifice élevé après l'incendie de 1176, resta debout jusque dans le courant du XVe siècle. Il fut démoli alors, à mesure que se poursuivaient les travaux de construction de la collégiale actuelle.

Le fait nous est connu par les extraits de comptes publiés par Van Even. Une liasse, conservée aux Archives du Royaume à Bruxelles (2), détaille les dépenses faites pour la construction de 1433 à 1440. Elle mentionne la démolition des deux derniers arcs et colonnes du chœur ancien ; preuve que celui-ci avait des collatéraux (3). En 1434 on abattait le pignon du croisillon sud, faisant face à l'hôtel de ville et le pignon du croisillon nord, situé près de la salle capitulaire. La même année, le chœur nouveau recevait sa charpente et on posait la première pierre du transept actuel. La voûte du chœur,

1. D'après un dessin de M. Langerock.

2. Staes, *Wekelijks Nieuws uit Leven*, t. VIII, Louvain. 1776, p. 35.

3. Pp. 319 et 321.

1. A. Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique*, Bruxelles, mentionne d'après Gramaye deux incendies en 1130 et en 1373. Ceux-ci ne sont mentionnés ni par Van Even, ni par Molanus. *(ouvrage cité*, t. II, p. 857.) Ils ne paraissent pas intéresser spécialement l'église mais plutôt la ville.

2. *Établissements ecclésiastiques*, n° 1365.

3. *Ghegeven van den lesten ouden twee bogen van den ouden coere metten twee ouden pyleren af te breken...*

s'achevait en 1440, l'année suivante l'évêque auxiliaire de Liége consacrait le maître-autel [1]. L'église ancienne disparaissait donc à mesure que s'élevait l'église neuve. Les comptes parlent même d'un grand arc, l'arc de la croisée, construit au-dessus de l'église ancienne : *over den ouden kerke.*

Cependant les travaux se poursuivaient régulièrement : en 1459 on plaçait sur la croisée un campanile, en 1479 les nefs nouvelles étaient sans doute en partie achevées, puisque à cette époque elles servaient déjà à la sépulture.

Tout d'abord on ne songea pas, semble-t-il, à renouveler aussi l'avant-corps de l'église romane, mais en 1458 un incendie dévasta cette partie du monument : sa violence fut telle que les cloches entrèrent en fusion ou se brisèrent dans leur chute, et la construction dut subir de grosses réparations. Celles-ci étaient à peine terminées (1464) que des lézardes se produisirent. La nature du terrain en pente sur lequel le narthex s'élevait, était peut-être pour quelque chose dans ces dommages, car au siècle suivant les tours nouvelles devaient, elles aussi, s'écrouler. Quoi qu'il en soit, il fallut songer à abattre et à construire à neuf.

Cependant on retarda les travaux jusqu'à la fin du XV[e] siècle. En 1499 seulement la démolition de la tour ancienne fut décidée, et l'architecte Alard Duhamel présida au transfert des privilèges, qui étaient toujours conservés dans la tour servant de beffroi. La démolition commença en 1500; sept ans plus tard fut posée la première pierre de la tour nouvelle.

Ces faits prouvent que l'avant-corps de l'église actuelle s'élève sensiblement à la place occupée par le narthex ancien (voir plan *fig. 4*); le transept ancien, dont nous ignorons les dimensions, correspond sans doute au transept nouveau et tout porte à croire que le chœur de l'église existante remplace le chœur disparu, dont les proportions étaient toutefois beaucoup moins vastes. Si les travaux avaient été arrêtés vers 1440, nous aurions à Louvain un chœur gothique accolé à une église romane, comme c'est le cas à Tournai. Sans l'incendie de 1458 et les travaux du XVI[e] siècle, nous aurions un Saint-Pierre gothique précédé

1. Van Even, p. 323.

Fig. 3. — Église de Saint-Pierre. — Fragment du chevet [1].

1. D'après M. Langerock.

d'un narthex roman, semblable à Saint-Germain de Tirlemont.

Il faut en conclure que si une crypte a existé dans la seconde église, et cette hypothèse est peu contestable, elle doit se trouver sous les dernières travées du chœur et peut-être sous une partie du transept de l'église actuelle. Elle a été remblayée et ses voûtes auront été défoncées lors des travaux de construction vers l'année 1440, de préférence quelques années avant cette date. Un fait analogue se produisit dans une ville brabançonne voisine : à Saint-Germain de Tirlemont ; de plus, cette hypothèse cadre bien avec le texte cité plus haut, d'après lequel l'autel de Saint-Jean-Baptiste n'occupait plus son ancien emplacement en 1449.

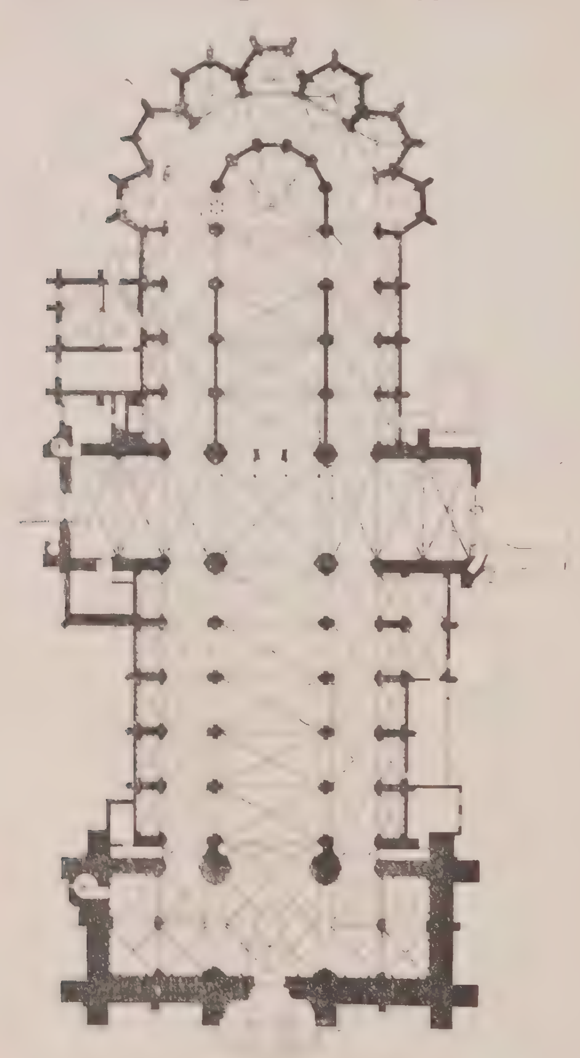


Fig. 4. — Plan de l'église Saint-Pierre à Louvain (1).

Mais, il nous faut maintenant remonter plus haut et examiner si la crypte existait déjà dans la première église, avant la reconstruction de la fin du XIIe siècle. D'après les chroniques, cette église fut fondée, par le duc de Brabant Lambert I, sans doute à la fin du Xe siècle, vers 986 d'après Van Even. Tout porte à croire que cette première construction possédait une crypte. En effet, celle-ci existait dans l'église renouvelée après 1176, à une époque où les sanctuaires souterrains commençaient à perdre leur vogue. Il n'est donc pas invraisemblable que la crypte de la seconde église était, du moins en partie, un reste de la première. Il est vrai, nous ne possédons aucun témoignage au sujet de l'emplacement que la première église occupait. Mais rien non plus ne nous permet de supposer que cet emplacement était autre que celui de la seconde et de la troisième église. On sait combien volontiers les constructeurs du moyen âge, à l'époque romane plus encore qu'à l'époque gothique, utilisaient les restes des constructions élevées par leurs prédécesseurs. D'autre part l'église Saint-Pierre occupe dans la ville un centre vers lequel convergent les grandes rues anciennes. Il paraît très naturel que l'église, qui fut à Louvain le noyau primitif de la cité, se soit toujours élevée en cet endroit.

Nous avons déjà dit que Van Even cherche ailleurs la crypte de Saint-Pierre, et par conséquent aussi l'emplacement de l'une des trois églises, notamment de la première, sur laquelle nous ne possédons presqu'aucun renseignement. Il prétend retrouver la crypte dans un terrain situé au nord-ouest de la façade actuelle. Ce terrain, primitivement en pente assez prononcée, est délimité par la place Marguerite, qui longe la collégiale au nord, par la rue de Malines, la rue des Juifs et la place des Sept-Coins *(fig. 5)*. C'était autrefois, affirme Van Even, une partie du cimetière de Saint-Pierre (1). La mention *juxta atrium*

1. D'après un lever de M. l'architecte Langerock.

1. M. l'a chitecte Vingeroedt y a retrouvé des ossements en plusieurs endroits.

se retrouve encore dans les textes du XIVe siècle pour désigner les maisons ou les rues qui en étaient voisines. L'aménagement du cimetière nouveau pour suppléer à l'insuffisance de l'ancien fut décrété en 1467 ([1]). Mais, longtemps auparavant le terrain qui nous intéresse était occupé par des immeubles et séparé par une ruelle de la partie du cimetière qui forme maintenant la place Marguerite. En effet, dès 1447, le propriétaire de deux maisons contiguës nommées *de Papegay* et *de Geleyde* obtenait du collège échevinal l'autorisation d'étendre sous la ruelle empierrée *(onder 't steenwegsken)* longeant le cimetière, les caves qu'il avait construites ([1]). Ces caves ont existé jusque dans ces derniers temps. Elles étaient vastes mais peu remarquables *(fig. 6)*. La partie qui s'étendait sous l'ancienne *Geleyde*, devenue *La Galère*, était divisée par une épine de trois colonnes grossières, disposées perpendiculairement à la façade qui donnait sur la place Marguerite.

Une autre partie, de plan rectangulaire, s'étendait sous l'ancienne ruelle, incorporée depuis longtemps à la place, devant la façade de deux

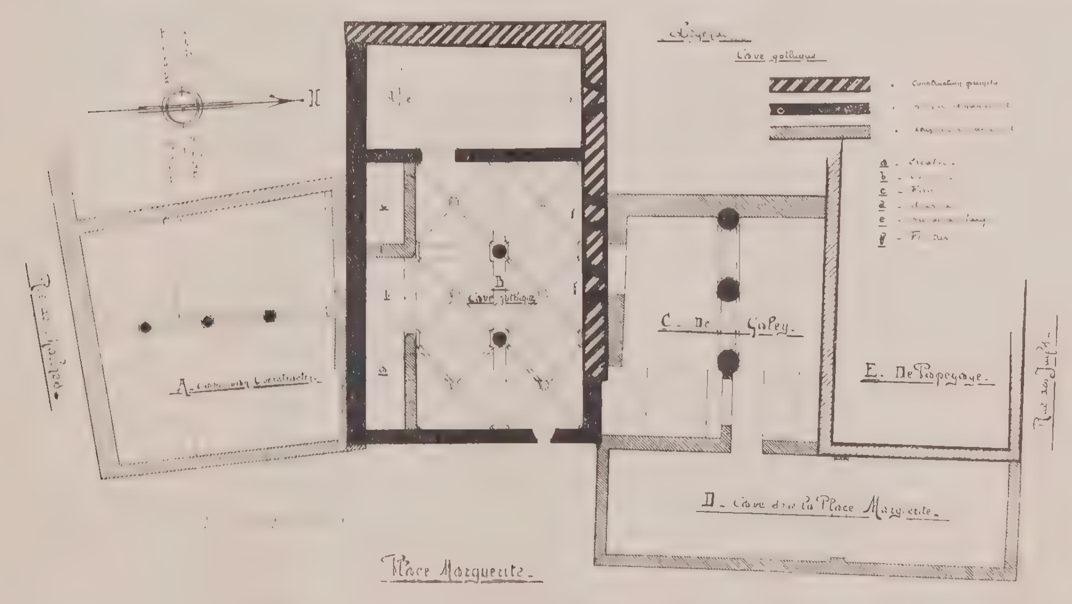


Fig. 5. — Souterrains près de la collégiale de Saint-Pierre à Louvain.

maisons, dont l'une fait le coin de la place et de la rue des Juifs. Il ne peut s'agir ici d'une crypte.

Cependant Van Even se base uniquement sur l'acte que nous venons de citer pour prouver que le sanctuaire souterrain fut converti en caves. Or dans cet acte il s'agit d'agrandir des constructions récentes et non de changer leur destination.

A côté de ces souterrains et plus près de l'église s'en trouvait un autre très soigneusement construit. Il était couvert de voûtes à nervures et divisé en trois travées par deux colonnes trapues *(fig. 6)*. Autrefois on y avait accès par un escalier qui, de la ruelle longeant le cimetière, descendait dans un corridor bordant le souterrain au sud et s'ouvrait par une large baie sur la travée centrale de celui-ci. Beaucoup de nos souterrains anciens s'ouvrent sur la voie publique par un large escalier en pierre. M. Vingeroedt a décrit dans l'étude que nous venons de citer, l'intéressante méthode de triangulation qui a présidé à la construction de cette cave. Celle-ci ne présente

1. *Van Even*, p. 205 et 220.

1. *Wij burgemeester... geconsenteert Relove Relofs, wonende op Sinte Peters kerchof te Loeven, in de huyse geheten den Papegay ende de Geleyde, alsoe verre dat der stad ancleven mach, dat hy onder de selve syn twee huyse, syn voute, die hy daer gemaeckt heeft, mach... doen maken... buiten syns erfs, onder 't steenwexken voer de selve syn huyse liggende.* Acte scabinal, 3me chambre, 3 septembre 1447. *Archives communales* de Louvain.

pas d'éléments qui permettent de la dater avec précision. Elle ne paraît pas être antérieure au XVe siècle, ni postérieure à la première moitié du XVIe. Ici également le plan, la disposition de l'entrée, l'âge de l'édifice n'ont rien qui rappelle une crypte.

Cependant c'est une vue intérieure de ce souterrain que Van Even fait passer pour la vue de celle-ci. Un dessinateur complaisant a grossi habilement l'importance du monument. Celui-ci devient une vaste construction dont le plan paraît reproduire le chœur et le transept d'une église. Dans la partie qui est censée correspondre au chœur on trouve deux rangées de quatre colonnes. Celles-ci et des colonnes engagées dans les murs de pourtour reçoivent les retombées. Les murs du transept sont ornés d'arcatures aveugles, le monument a reçu un dallage et, pour compléter l'illusion, un grand crucifix est appendu à une paroi latérale. Van Even a daté du XIIe siècle le monument que représente ce dessin si favorable à sa thèse et complété sans doute sous sa direction.

En vérité, il est bien difficile de déterminer la destination ancienne du souterrain qui nous occupe. La ruelle par laquelle on y avait accès est peu importante. Staes, l'éditeur du *Nieuws uit Loven* publié à la fin du XVIIIe siècle, la mentionne à peine, dans sa description des rues de Louvain (1). W. Boonen énumère les maisons habitées situées en 1597 et 1598 dans les diverses rues de la ville, il ne s'occupe pas de la *Geleystraat* (2). Chez lui cependant une indication éclaircit le problème : en remontant la rue des Juifs depuis la place des Sept Coins, il trouve dans une ruelle qui y débouche, la maison *de Geleye*, située à côté de l'École Saint-Pierre. C'est sans doute à ce dernier édifice que les caves gothiques ont appartenu. L'école du chapitre de Saint-Pierre était située au XIVe siècle dans la rue de Diest, peu après la fondation de l'Université de Louvain (1426) elle y fut remplacée par la Pédagogie du Lys, une des quatre pédagogies de la faculté des arts. Peut-être construisit-on alors dans la *Geleystraat*, un nouveau local (1).



Fig. 4. — Vue intérieure d'une cave gothique située près de Saint-Pierre à Louvain.

Cependant la cave à voûtes gothiques était due au remaniement d'une construction antérieure, qui comptait une travée de plus. Dans le mur septentrional on remarque des soupiraux que les voûtes ont bouchés (2). De deux côtés, les parties basses de la construction, très épaisses, appartiennent à un édifice plus ancien encore

(1) T. VII, 1776, p. 414; t. X, 1777, p. 313.

(2) W. Boonen, *Geschiedenis van Leuven*, éd. E. Van Even, Louvain, 1880, p. 340.

1. D'autre part un acte du 29 janvier 1319 mentionne l'aliénation au profit d'un clerc, d'une maison, sise rue de Diest, où se tiennent les écoles de Louvain. *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 1901, p. 356.

2. Ils sont bouchés aussi par les murs de la cave construite en 1447.

Tandis que le corridor d'entrée de la cave a un parement soigné de grand appareil, les parties anciennes, destinées d'ailleurs à être enfouies sous le sol, sont construites en moëllons irréguliers de pierre ferrugineuse et de grès blanc, de moyenne grandeur. Elles peuvent remonter à une antiquité assez reculée. Elles appartiennent peut-être à un édifice situé dans le cimetière, mais sûrement pas à la crypte d'une église.

Au sud de la cave gothique existent d'autres substructions qui descendent à une grande profondeur, mais elles ont appartenu à des habitations privées.

En définitive, il n'existe dans les terrains qui nous ont occupé aucune substruction que l'on puisse considérer comme une crypte d'église et rien ne permet de supposer que l'église Saint-Pierre se soit jamais élevée en cet endroit.

R. MAERE.

Note explicative sur les plans de restauration de l'église Saint-Pierre à Louvain. — Le plan terrier et les dessins de la restauration reproduits plus haut nous ont été communiqués par M. Langerock, architecte restaurateur de l'édifice. Ils offrent trop d'intérêt pour que nous puissions négliger l'occasion de les faire connaître. Il s'agit en effet d'un monument qui est un des types les plus parfaits du style brabançon du XV[e] siècle.

Avant la restauration en cours, le gros œuvre de l'édifice et les remplages des fenêtres n'avaient pas subi de remaniement radical, et leur renouvellement ne présentait aucune difficulté spéciale. Seules les parties dégagées de l'édifice : crête de la toiture, galeries extérieures, pinacles et couronnements de contreforts avaient souffert considérablement ou avaient même été rasés d'une façon systématique. Il restait toutefois assez d'éléments pour déterminer leur allure, sinon leur forme primitive. Il subsistait quelques spécimens des crêtes en pierre de la toiture du chœur et un certain nombre de gargouilles. On connaissait le profil des contreforts engagés dans les murs de la haute nef, et les arcs-boutants étaient en partie conservés intacts, soit à nu, soit sous leur couverture d'ardoises ou de tuiles plates. La hauteur, les profils des meneaux et de la main courante des deux galeries extérieures étaient indiqués. On retrouve le départ de la galerie inférieure, engagé dans la tourelle de la salle du chapitre ; des éléments de la galerie haute existent au dessus du mur oriental du croisillon sud. Plusieurs contreforts conservaient, au dessus du chêneau, le socle destiné à recevoir une statue. Deux d'entr'eux avaient aussi conservé leur baldaquin : l'un, plus sobrement décoré, se retrouve derrière la salle du chapitre, l'autre plus orné, à l'ouest du croisillon nord. Il existe, il est vrai, une certaine différence d'âge entre ces diverses parties du monument, mais celui-ci a été construit tout entier avec un souci évident d'unité et les détails d'architecture des différentes parties de l'église, avant-corps excepté, ont entr'eux un air de famille indéniable.

La hauteur du baldaquin donnait l'échelle pour la hauteur du pinacle, et celui-ci à son tour aura déterminé les dimensions de la galerie basse, que l'architecte ancien semble, à première vue, avoir conçue trop élevée. Les remplages des galeries ont dans la restauration la hauteur des remplages anciens, leur forme s'inspire des remplages des fenêtres de l'église et de son annexe.

La tourelle de celle-ci existait jusqu'à la naissance de la flèche. La flèche projetée est conçue d'après celle d'une tourelle ancienne de même style à l'église Saint-Jacques à Louvain. Les pinacles des contreforts de la salle capitulaire n'existent plus, mais leur amortissement démontre qu'ils se présentaient en angle vers l'extérieur.

Le rez-de-chaussée de la salle capitulaire, utilisé actuellement comme sacristie, est éclairé à l'est par une baie circulaire ; toutes les fenêtres du même étage avaient sans doute autrefois cette forme. Les fenêtres en arc brisé du côté nord, de proportions peu élégantes, sont dues à un remaniement postérieur de la construction (1). Elles entament légèrement les voûtes de la salle basse. Il n'est pas question de rétablir l'état primitif, peut-être insuffisant pour l'éclairage.

Sur le plan terrier reproduit plus haut, cette salle est divisée en deux parties par un mur de clôture. Celui-ci a été enlevé il y a quelques

1. Les comptes de la construction cités plus haut signalent à l'année [illegible], le placement de grillages et de châssis en bois à la sacristie. L'une de ces fenêtres est appelée *fenestra nova*. Il ne peut s'agir là, nous semble-t-il, du remaniement qui nous intéresse. La fenêtre en arc brisé de l'annexe qui relie le croisillon à la salle capitulaire, a conservé sa forme et son grillage primitifs (celui-ci n'est pas reproduit à la fig. 1). Elle est contemporaine du transept.

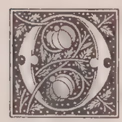
années. On remarque dans la sacristie l'emploi de pierres ferrugineuses pour certaines parties des supports et pour quelques claveaux près de la naissance des nervures.

La restauration de l'église Saint-Pierre s'exécute d'après le système des témoins. Certaines parties nouvelles ont été exécutées en bois avant leur exécution définitive.

Les quelques renseignements que nous venons de donner permettront d'apprécier le travail de restauration. Ils nous dispensent d'émettre nous-mêmes un avis à son sujet.

R. M.

L'art nouveau anglais.



ON sait l'influence qu'eurent sur le mouvement d'art moderne l'*Art Workers' Guild* anglaise, sa filiale *The Junior Art Workers' Guild* et les célèbres expositions des *Arts and Crafts* de Londres.

La Gilde *The art Worker's* prêcha l'évangile anticlassique et adopta la divise de William Morris : « La vraie source et la base de tout art est dans les métiers » ; elle estimait que la décadence de l'art moderne était la mésestime où était tombé le travail manuel, et elle voulut le restaurer d'après les traditions du passé. Après avoir adopté les formules anciennes, on en vint toutefois à une rupture complète avec la tradition. On chercha dans les lignes pures de la construction une nouvelle expression de beauté. On abandonna l'ornementation conventionnelle et l'on retourna à la nature.

Après vingt ans d'efforts ses généreux initiateurs reconnaissent leur navrant insuccès. Les aînés, saturés de tradition, quand ils se mirent à penser par eux-mêmes, produisirent d'excellente besogne ; mais la nouvelle génération, qui a créé l' « Art nouveau », tomba dans des extravagances, et, selon l'expression de M. Hugh Arnold, secrétaire de la Gilde, s'étendit comme un fléau à travers l'Europe.

Cet insuccès, d'ailleurs, présente aussi un côté économique. Dans l'industrie moderne, le mobile n'est pas la beauté et la convenance, mais l'âpre bénéfice. Buté à cette force brutale, le mouvement artistique s'est arrêté. Les premiers pionniers de l'art nouveau ont échappé à la loi fatale de la concurrence des prix par leurs ressources financières ; mais ceux qui y allaient ensuite de leur propres forces succombèrent dans la lutte. Les métiers dépendants de l'architecture se soutinrent; mais ceux qui relèvent de la mécanique, le mobilier surtout, ne purent arriver à la vente commerciale, à part quelques artisans soutenus par le dilettantisme.

Il faut, pour soutenir les bons producteurs, un certain critère du goût dans le public, et les patrons des *Arts and Crafts* en sont venus à penser que ce critère ne peut être trouvé que dans le retour à la tradition, exempt bien entendu, de toute copie servile. Citons à ce sujet le prof. Lethaby :

« Dans un art traditionnel toute production a un fonds et contient tant de choses, que nul artiste individuel, même le plus grand, ne peut espérer atteindre directement un tel résultat. L'œuvre ancienne fut le produit du processus organique de la pensée et du travail. Un grand artiste peut aller un peu au delà, un artiste médiocre restera un peu en deçà, mais l'œuvre, dans son ensemble, était courante et était conçue d'après une expérience directe et vivante qui s'étendait sur des siècles de labeur. »

C'est la reconstitution d'un tel corps de tradition que doivent poursuivre les artistes modernes.

Ici nous devons citer textuellement, d'après l'*Émulation*, juin, 1907, p. 45, le rapport du secrétaire de la Gilde :

« C'est la reconstitution d'un tel corps de tradition qui doit être le but des artistes modernes. Ce but doit être atteint, non par la culture de fantaisie et idéosyncrasies individuelles, mais par leur suppression radicale. Un artiste élevé dans la tradition se rendra compte de la futilité de pareille méthode de travail. Il différera de l'artiste moderne en ceci : qu'au lieu de viser à être original dans chaque et dans toute occasion, il ne craindra pas de se rappeler. Car il est une chose à laquelle l'étude du passé nous contraindra plus qu'à toute autre, c'est de ne jamais prendre une voie nouvelle ou de ne jamais faire une autre chose avant qu'une voie ou une chose

meilleure n'ait été trouvée. Si un frein pareil pouvait être trouvé, un grand pas serait fait vers la coordination de multiples efforts de l'art moderne...

« C'est uniquement par la compréhension des relations de cet art avec le passé et en l'interprétant à travers celui-ci, qu'ils pourront cristalliser notre idée conformément à la tradition et produire une noble forme d'art. »

Si nous ne nous trompons, voilà l'éclatante reconnaissance du bien fondé des principes sur lesquels est fondé l'enseignement des écoles Saint-Luc, qui tout en basant la culture de l'art sur la pratique des métiers et les procédés manuels, s'est tenue fidèlement attachée aux traditions ancestrales.

L. CLOQUET.

L'application des ors en enluminure.



NOUS sommes confondus par l'éclat des *ors* semés à profusion dans les enluminures du moyen-âge ; le métal semble y avoir été versé liquide et son chatoiement enchante les yeux. Que d'amateurs se sont efforces sans succès d'imiter ces rehauts magnifiques de la miniature !

Comment s'y prenaient les anciens ? C'est ce qu'a étudié de près M. P. Beaufils (1).

Ils se servaient comme nous d'or en poudre et d'or en feuilles.

L'or en poudre, qui donne des décors mâles, était appliqué à l'aide d'une dilution de gomme arabique ou de colle de poisson. Les ors en coquille ou en godet du commerce actuel sont aussi préparés à la gomme.

L'application la plus intéressante est celle de l'or en feuilles. Elle se faisait avec ou sans relief, à l'or poli et à l'or bruni.

Pour l'application de l'or *poli* sans relief on passait une couche de blanc d'œuf sur les parties à dorer, et on posait la feuille d'or avant qu'elle ne fût sèche.

Pour l'application de l'or *bruni* sans relief, l'artiste commençait par encoller légèrement les parties à dorer avec de la colle de peau ; il donnait ensuite deux ou trois couches d'assiette à dorer. Quand la préparation était sèche, il passait une légère couche de blanc d'œuf, et, pendant qu'elle était encore humide, il posait l'or en feuilles, puis brunissait à la *dent de loup*.

Enfin l'application de l'or bruni avec relief est plus délicate. La plupart des recettes données par les auteurs anciens sont incomplètes ou inexactes. Il paraît certain qu'ils n'appliquaient pas l'or à frais sur les apprêts, mais qu'ils incorporaient dans la pâte une matière destinée à lui communiquer l'adhérence nécessaire M. Beaufils après des recherches nombreuses pense que cette adhérence de l'or était obtenue à l'aide d'une certaine dose de miel et de gomme arabique mélangée à l'apprêt, et il est arrivé par ce procédé à obtenir le même résultat que les anciens. Nous reproduisons les deux recettes qu'il préconise.

La première méthode est actuellement employée par quelques enlumineurs, elle a été signalée et décrite en 1889 dans le journal « *L'Enlumineur* », par un maître, M. Van Driesten, artiste peintre à Paris.

Toutefois cette méthode ne paraît avoir été qu'exceptionnellement appliquée au moyen âge, car M. Beaufils ne l'a remarquée que dans un seul manuscrit et à la première page seulement de ce manuscrit (1).

En voici la description :

Prendre de la colle de peau ; la laisser baigner dans l'eau froide pendant huit heures. La faire fondre ensuite avec quelques gouttes d'eau, en la mettant dans une petite capsule en porcelaine allant au feu, jusqu'à ce qu'elle soit liquide, en évitant l'ébullition ; broyer avec soin du blanc d'Espagne et le pulvériser jusqu'à l'état de poudre impalpable, puis verser sur cette poudre la colle liquide en tournant à mesure avec un pinceau dur, jusqu'à ce que le mélange soit complet. La mixtion doit avoir la consistance d'une crème douce. Laisser refroidir. On l'emploie alors chaude et maintenue telle au bain marie pendant tout le travail, en la prenant à l'aide d'un pinceau très fin (n° 1 ou n° 2). On laisse sécher ; on enlève au grattoir les inégalités. Si la pâte est très dure et grumeleuse, il y a excès de colle ; si au contraire, elle s'écaille, s'écrase sous la pression de la dent de loup, elle manque de colle.

Une fois ce premier travail terminé, on passe deux ou trois couches d'assiette préparée à la colle. Je ne conseillerai à personne de la préparer ; les proportions sont très difficiles à trouver et il n'y a guère que les professionnels qui puissent la réussir. On peut du reste se la

1. V. P. Beaufils, *Notice sur l'application d'ors dans les manuscrits enluminés du moyen-âge*. Broch. Versailles, Aubert, 1907.

1. N° 565 Bibliothèque de l'Arsenal, XIVe siècle, manuscrit flamand.

procurer chez tous les doreurs sur bois ; mais elle doit être renouvelée tous les jours, car, le lendemain elle n'est plus bonne. Une fois l'assiette posée et séchée, il ne reste qu'à la baigner d'eau pure à l'aide d'un pinceau, et à appliquer la feuille d'or immédiatement. Une ou deux heures après, on brunit à la dent de loup.

La deuxième méthode est celle qui devait être généralement employée par les enlumineurs du moyen âge :

On prépare la pâte comme ci-dessus. On ajoute ensuite un peu de bol d'Arménie en quantité suffisante pour que la préparation se colore d'une légère teinte marron [1] et l'on y incorpore en outre une ou deux gouttes de gomme arabique très épaisse et autant de miel. On pose à chaud et l'on laisse sécher. On égalise, s'il y a lieu, au grattoir et l'on brunit. Puis on baigne d'eau pure les parties à dorer et l'on applique la feuille d'or quand le travail est encore humide. On laisse sécher et l'on brunit.

L. C.

1. Si l'on emploie de l'assiette noire, assiette allemande, on obtient une coloration grise. Ces deux colorations (grise et rose) sont celles que l'on remarque le plus généralement dans les apprêts du moyen-âge ; souvent aussi, les apprêts sont noirs, simple question de proportion.

Maria sponsa Filii Dei.

LE *Bulletin de la Société d'archéologie lorraine* a publié naguère (année 1906, pp. 255-269, avec planche), sous la signature de M. Paul Denis, une étude sur une Vierge de marbre, petite nature, qui est conservée dans l'église de Maxéville, près Nancy. Cette étude ne m'a pas convaincu. Je crois, comme M. Denis, la Vierge de Maxéville du XIVe siècle ; mais sur tout le reste, je ne partage pas son avis. Il a exposé sa façon de voir, je lui demande la permission de faire connaître la mienne. La science ne vit que de libre discussion.

* * *

On est frappé, en regardant la Vierge de Maxéville, par une singularité iconographique : l'Enfant paraît jouer avec l'anneau que sa mère porte à la main droite. M. Denis a consulté à ce sujet M. Raymond Kœchlin, qui passe à bon droit pour l'un des meilleurs connaisseurs de la sculpture française au XIVe siècle ; il en a reçu cette réponse : « Jamais je n'ai vu l'Enfant jouant avec la main de sa mère et lui prenant le doigt. J'en connais un seul exemple, mais très inférieur, à Saint-Martin-aux-Bois (Oise), signalé par M. Martin-Sabon. » Signalé, ou plutôt photographié. Vérification faite, la statue de Saint-Martin-aux-Bois ne représente rien de pareil, comme chacun pourra s'en rendre compte, en se reportant à l'article *Saint-Martin-aux-Bois*, de la *Grande Encyclopédie*, où elle est excellemment reproduite, d'après la photographie de M. Martin-Sabon.

* * *

Le seul exemple que je trouve du type en question est une statuette de pierre qui a été donnée au musée de Cluny par Louis-Charles Timbal [1]. Cette statue, pour être inédite, n'était pas inconnue. Dans son admirable traité de l'*Art religieux du XIIIe siècle en France*, qui devrait être l'un des livres de chevet des archéologues médiévistes, M. Mâle l'avait signalée en ces termes [2] : « A la fin du XIIIe siècle, au seuil du XIVe, la Vierge des théologiens, majestueuse comme une pure idée, parut trop loin de l'homme... C'est alors que les artistes, fidèles interprètes des sentiments du peuple, conçurent la Vierge familière et charmante du portail Nord de Notre-Dame de Paris et la Vierge dorée d'Amiens : la Vierge est devenue une femme, une mère. Au milieu du XIVe siècle, le groupe de la Vierge et de l'Enfant, si solennel un siècle auparavant, n'aura plus rien que d'intime. Au musée de Cluny, on voit l'Enfant Jésus, joyeux petit Bourguignon aux oreilles écartées, jouer avec l'anneau de fiançailles de sa mère, l'anneau si vénéré de Pérouse. »

* * *

« Joyeux petit Bourguignon », parce que M. Mâle, sur la foi de l'étiquette que porte la statuette de Cluny, la croyait d'origine bourguignonne. Je reviendrai tantôt là-dessus. Je voudrais d'abord — et c'est le plus important de ce que j'ai à dire — examiner si vraiment la Vierge de Cluny, comme l'a cru M. Mâle, si la Vierge

1. La tête est restaurée. Nous l'avons fait disparaître de notre reproduction. Le restaurateur de la Vierge Timbal lui a donné la couronne des reines. Si l'interprétation que nous proposons est juste, la Vierge Timbal pouvait être nu-tête, comme la Vierge de Maxéville ; en ce cas, elle aurait été représentée, non en reine, mais en fiancée.

2. Page 277 de la 2e édition.

de Maxéville, comme l'a cru M. Denis, sont à inscrire au compte du réalisme, si l'Enfant s'amuse vraiment avec la bague de sa mère ; ou si, au rebours de ce que dit M. Denis, il n'y a pas dans ce geste de l'Enfant une intention symbolique, un sens mystique. Il suffit, je crois, d'un



Vierge de Maxéville. (Cliché Paul Denis).

coup d'œil jeté sur les photographies de la Vierge de Maxéville et de la Vierge de Cluny, pour sentir dans quelle erreur une idée préconçue a fait tomber MM. Mâle et Denis. Au XIVe siècle, l'idéalisme de l'ancienne imagerie meurt lentement, le réalisme, graduellement, le remplace. Cette vue générale est parfaitement juste[1].

1. Renan, dans son *Discours* sur l'état des Beaux-Arts au XIVe siècle (dans l'*Histoire littéraire de la France au XIVe siècle*, en collaboration avec Victor le Clerc), t. II, p. 248, a là-dessus une page excellente.

Mais il y a des exceptions. Et, précisément, les Vierges de Maxéville et de Cluny me semblent former une de ces exceptions. Comment MM. Mâle et Denis ne l'ont-ils pas aperçu ? L'un nous dit que l'Enfant de la statuette de Cluny est un joyeux petit, et, qui plus est, un joyeux petit Bourguignon, qui joue avec la bague de sa mère. Mais regardez la photographie : l'Enfant rit-il ? Est-il joyeux ? A-t-il l'air de s'amuser ? La vérité, c'est qu'il est tout à fait grave ; et il ne joue pas avec l'anneau de sa mère, il lui met gravement un anneau au doigt. De même, l'Enfant de la statue de Maxéville. M. Denis nous assure que le geste de cet enfant est « celui d'un bambin dont le regard, séduit par un objet brillant, le fixe d'abord et qui cherche bien vite à s'en emparer (1) » ; que « les petits doigts du bambin, mêlés dans ceux de sa mère, semblent très amusés par une bague passée au doigt majeur de celle-ci » ; qu' « il paraît fort occupé à la faire glisser ou tourner sur ce doigt », et que « sa physionomie éveillée exprime le vif plaisir qu'il prend à ce jeu puéril. » Je ne vois rien de tout cela : l'Enfant de Maxéville, aussi grave que l'Enfant de Cluny, tient l'Évangile dans la main gauche : de l'autre main, il met une bague au doigt de la Vierge.

Il y a, dans cette représentation singulière, une idée mystique que les gens du XIVe siècle comprenaient aisément. Si elle semble étrange aux personnes pieuses d'aujourd'hui, c'est que la mystique suit, comme toute chose en ce monde, la loi inexorable de l'évolution.

Aujourd'hui, les mystiques disent de la Vierge qu'elle est « fille du Père, mère du Verbe, épouse du Saint-Esprit » ; ce sont les termes mêmes dont se sert l'Encyclique du 6 janvier 1907. Au XIVe siècle, la mystique considérait la Vierge comme l'épouse du Verbe même, c'est-à-dire de Jésus-Christ. J'en trouve la preuve, notamment (2), dans l'un des ouvrages les plus importants de la mystique du XIVe siècle, le *Speculum humanae salvationis*, dont nous connaissons, M. le pasteur Lutz et moi, plus de deux cents manuscrits épars dans les bibliothèques de l'Europe, sans parler des traductions françaises, allemandes, anglaise, hollandaises et tchèque, des éditions xylographiques et des impressions incunables : le *Speculum humanae salvationis* doit être compté parmi les livres pieux qui ont le plus alimenté la dévotion populaire depuis le XIVe siècle jusqu'à la Réformation (1).

Cet ouvrage, expose, selon la méthode figurative, l'histoire de la chute et de la rédemption. L'histoire universelle, jusqu'à la venue du Sauveur, n'aurait été qu'une préfiguration de la vie terrestre de Celui qui devait racheter le monde, et aussi de la vie de Marie, l'auxiliaire de Jésus dans l'œuvre rédemptrice. Autrement dit, chaque fait de l'histoire évangélique aurait été annoncé dans l'histoire juive ou profane, antérieure au Christ.

Ces éclaircissements étaient nécessaires pour comprendre le passage suivant, du chapitre XXXV, où l'auteur explique que la douleur de la Vierge, après la mort du Christ, avait été préfigurée par la douleur de Michol, fille du roi Saül, quand elle dut répudier son mari David, pour épouser Phalthiel :

Dolor beatae Virginis jam praetaxatus
Etiam fuit olim in Michol sponsa David figuratus,
Quam Saül pater ejus abstulit sponso suo David,
Et alteri viro cui nomen Phalthiel desponsavit.
Phalthiel autem vir justus et bonus eam non cognoscebat,
Quia eam legitimam uxorem David esse sciebat ;
Ipsa autem semper in luctu et moerore perseveravit,
Donec reducta est ad verum sponsum suum David.
Istud exponi potest de beata Virgine Maria,
Cujus sponsus erat Filius Dei, vera Sophia,
De cujus absentia ipsa in tantum dolebat,
Quod semper in luctu, semper in moerore manebat.
Tanto ardore Maria sponsum istum diligebat
Quod prae nimio amoris fervore languescebat.
Et hoc est quod ipsa dicit in *Canticis Canticorum*,
Insinuans suorum ardorem desideriorum :
« Filiae Jerusalem, nuntiate dilecto meo
Quia amore langueo quem scilicet ad ipsum gero. »

1. *Bull. mensuel de la Soc. d'archéol. lorr.*, 1906, p. 266.

2. Voir encore dans le *De laudibus B. Mariae* attribué, à tort, au dominicain Albert le Grand, livre VI, le chapitre sixième, qui est consacré à *Maria sponsa*, et, pour citer un ouvrage de théologie contemporaine, *La mère de Dieu*, du P. Terrien, S. J. (Paris, 1900), t. I, p. 179 188 : l'exposé du P. Terrien est diffus et ne paraît pas témoigner d'une connaissance personnelle des textes ; on en retiendra les premières lignes : « Troisième relation de Jésus avec la Vierge. Le Christ Sauveur est l'Époux, et Marie, l'Épouse. *Comme ce n'est plus chose ordinaire de les présenter l'un et l'autre à ce point de vue*, il est juste de faire appel aux témoignages. »

1. Cf. *Speculum humanae salvationis*, édition critique, traduction de Jean Miélot, recherches sur les sources et sur l'influence iconographique, 2 vol. in-fol., dont un de planches, par MM. Lutz et Perdrizet, en cours de publication à Mulhouse chez Meininger.

Magnus dolor est matri absentia filii,
Sed major dolor est sponsae absentia sponsi :
Mariae autem dolor videtur fuisse maximus,
Propter absentiam Christi, qui erat sibi sponsus et filius.

Le chapitre suivant, qui est consacré à l'Assomption, revient sur la même idée :

Credendum est quod Christus matri suae personaliter occurrebat.
Et cum magno jubilo in domum suam introducebat ;
Divinis osculis matrem dulcissimam est osculatus,
Et mellifluis amplexibus ineffabiliter amplexatus ;
Quod videntes angeli admirantes stupebant,
Et prae admiratione invicem quaerentes dicebant :



Vierge du musée de Cluny.
(Cliché GIRAUDON).



Vierge de Saint-Dié
(Cliché des Monuments historiques)

« Quae est ista quae ascendit de deserto deliciis affluens,
Innixa super dulcem filium tanquam sponsa blandiens ? »
Ad haec respondit Maria sponsa Filii Dei vera :
« Inveni, inquit, quem quaesivit et diligit anima mea ;
Tenebo eum nec unquam dimittam eum
Tanquam sponsum, tanquam filium, tanquam patrem meum. »

De même encore, dans les *Septem gaudia Beatae Virginis Mariae*, qui forment le chapitre XLV et dernier du *Speculum*, aux lignes 193-196 (l'auteur s'adresse à la Vierge) :

Te etiam illa Abigail prudens olim praetendebat,
Quam propter suam prudentiam rex David sibi spon-
[sam assumebat :
Ita Rex cœlestis elegit te et assumpsit te in sponsam
[et amicam,
In matrem, in sociam, in sororem et in reginam.

Enfin, dans le chapitre VII, qui est consacré à la grossesse de la Vierge, l'auteur dit que l'Ange de l'Annonciation fut envoyé par Dieu sur la terre

Ut Filio suo sponsam et matrem quaereret fidelem,

comme Abraham avait envoyé Éliézer chercher une femme pour Isaac. Le vers que nous citons ne se trouve pas sous cette forme dans tous les manuscrits : la variante n'en méritait pas moins d'être rapportée ici.

Je prouverai dans l'étude que je vais bientôt publier sur le *Speculum*, que cet ouvrage a été écrit par un dominicain, et qu'il a beaucoup servi aux prédicateurs de l'Ordre de saint Dominique. La tâche principale des religieux de cet ordre était la prédication ; eux-mêmes s'appelaient les Frères Prêcheurs. Toutes les églises du XIV[e] siècle ont retenti de leurs sermons. La mystique dominicaine a exercé une influence incontestable sur l'imagerie pieuse, du XIV[e] siècle jusqu'au XVI[e]. C'est aux Dominicains qu'il faut attribuer la diffusion de plusieurs thèmes iconographiques, le thème de la Vierge au manteau, le thème de la Vierge montrant son sein nu à Dieu ou du Fils montrant ses plaies au Père pour le fléchir en faveur de l'humanité pécheresse, ou encore le thème du Dieu de vengeance, lançant contre le monde trois flèches, qui sont : la Peste, la Guerre et la Cherté. Je crois qu'il faut attribuer également à la mystique dominicaine le thème de l'Enfant passant au doigt de Marie l'anneau nuptial.

***

Il est encore un point sur lequel je me demande s'il faut suivre l'avis de M. Denis : c'est sur la provenance de la statue de Maxéville.

« J'y verrais assez volontiers, écrit-il (1), un produit non encore classé d'un des nombreux ateliers établis à Paris au XIV[e] siècle, dont le travail du marbre était une spécialité et d'où sont sorties la plupart des vierges de marbre actuellement connues. »

La route qui menait de la basse vallée de la Meurthe jusqu'à Paris était alors bien longue. Pourquoi ne pas admettre, tout simplement, que cette statue d'une église rustique de la Lorraine a été faite en Lorraine ? Nous connaissons mal la sculpture en Lorraine au XIV[e] siècle : mais je me résignerai difficilement à croire qu'à l'ombre des grandes cathédrales de Toul et de Metz, n'aient point travaillé d'imagiers. La Vierge de Maxéville est peut-être la preuve qu'il y a eu au XIV[e] siècle comme il y en avait partout ailleurs, des statuaires en Lorraine. Peut-être même n'est-ce pas la seule œuvre que nous soyons en droit, dès à présent, de leur attribuer. La statuette de Cluny, dont nous parlions tantôt, est tellement pareille à la statue de Maxéville, non seulement par les gestes de l'Enfant et de la Vierge, mais par l'attitude générale du groupe et par le traitement de la draperie, que je serais tenté d'y voir deux productions d'un même atelier — et d'un atelier lorrain. La statuette de Cluny est attribuée, il est vrai, à la Bourgogne, et c'est une attribution que le livre de M. Mâle va faire tenir pour certaine. En réalité, il résulte de renseignements obtenus au musée de Cluny, que la statue en question provenait, d'après son ancien possesseur, Louis-Charles Timbal, de l' « Est de la France ». Je crois qu'il faut entendre par là, non la Bourgogne, mais la Lorraine, non seulement à cause de la ressemblance que la statuette du musée de Cluny offre avec la statue de Maxéville, mais encore à cause de la ressemblance qu'elles offrent l'une et l'autre avec la plus connue des Vierges lorraines du XIV[e] siècle, la Vierge du cloître de la cathédrale de Saint-Dié (1). Dans ces trois figures, c'est la même façon, ample et large, de traiter la draperie : on sent, à regarder ces grands et nobles plis, que les traditions de simplicité majestueuse, dont le XIII[e] siècle semble avoir emprunté le secret à

1. *Art. cit.*, p. 269.

1. Notre reproduction a été exécutée d'après la photographie des Monuments historiques. Cf. Vitry et Brière, *Documents de sculpture rançaise du moyen âge*, pl. 83. Noter, dans la statue de Maxéville et dans celle de Saint-Dié, le col rabattu de la chemisette de l'Enfant ; je n'ai pas retrouvé ce détail dans les nombreux groupes du XIV[e] siècle, représentant la Vierge avec l'Enfant, qu'ont publiés MM. Vitry et Brière, *op. cit.*, pl. 83-86.

l'art antique, n'étaient pas encore perdues. Je crois que ces trois sculptures, Vierge de Saint-Dié, Vierge de Maxéville et Vierge Timbal, sont de la première moitié du XIVe siècle, et qu'elles doivent être inscrites au compte de l'art lorrain.

Paul PERDRIZET.

Inventaires et Monographies d'églises.



U dernier congrès d'archéologie, tenu à Gand, on s'est occupé de l'importante question des fiches archéologiques et des notices monographiques qu'on commence à rédiger dans les différents pays, mais dont le plus grand nombre reste encore à produire, avant que ne soit dressé dans chaque pays de civilisation avancée l'inventaire du patrimoine artistique et monumental, et qu'on ne puisse songer enfin à en faire la grande synthèse, c'est-à-dire écrire l'histoire définitive de l'art ancien national.

Les travaux collectifs accomplis dans les revues et dans les congrès, doivent avoir pour résultat d'établir entre les savants et les travailleurs le concert et l'entente indispensables à cette grande œuvre collective, et, nous le constatons avec satisfaction, c'est à quoi l'on tend actuellement; il est permis d'espérer qu'on y arrivera.

Deux documents sont à signaler à cet égard D'abord, qu'il nous soit permis de reproduire ici notre propre rapport sur les *fiches archéologiques*.

La nécessité s'impose, dans les pays de civilisation avancée, d'un vaste travail, qui n'est encore qu'ébauché, à savoir une enquête générale sur les richesses monumentales et artistiques publiques et privées. Des recueils doivent être formés par les Gouvernements pour constituer les archives monumentales de leur pays.

En France la *Commission des monuments historiques*, créée en 1837 sur l'initiative de Vitet et de Mérimée, et réorganisée en 1889, a amassé une collection de photographies des monuments anciens contenant environ 25,000 pièces ; mais elle est bien loin d'avoir achevé la vaste entreprise commencée en 1877, pour constituer l'*Inventaire général des richesses de la France* [1].

1. La France n'a guère encore classé, en moyenne, qu'une vingtaine de monuments par département, sur une vingtaine de milles ; le *Répertoire archéologique* n'a donné encore que huit départements (V. Rapport de Mr Couyba à la chambre des députés, budget général de 1907).

En Allemagne, dès 1819, Von Stein préconisait l'idée de réunir, pour les mettre à la portée des chercheurs, les documents originaux de l'histoire de l'empire. Le Gouvernement a cherché dans la photogrammétrie le moyen de faire des relevés exacts des édifices et Mr Meydenbauer a créé à Berlin, dans ce but, un institut spécial qui a dressé les reproductions de plusieurs centaines de monuments. Le Gouvernement a d'autre part entrepris la rédaction d'inventaires archéologiques, rédigés d'une manière vraiment scientifique. D'un autre côté, MM. Dehio et Von Bezold, P. Clemen, J. Kohte et E. Polaczck ont publié des inventaires contenant la notice abrégée des principaux édifices anciens du pays [1].

En Belgique la Commission royale des monuments a fait appel à ses comités provinciaux pour élaborer un inventaire archéologique des édifices publics [2].

***

Le travail dont il s'agit est d'une importance considérable. C'est une opération préalable et indispensable à une étude définitive sur l'histoire de l'art ancien dans les différents pays, comme à la connaissance intégrale de l'archéologie européenne, dans toutes les branches de cette vaste science.

Ce travail est urgent, à cause des pertes continues et irréparables que subit l'archéologie, par suite de la disparition incessante des objets sur lesquels portent les études. Il y a là une diminution progressive des éléments d'investigation. Le *tempus edax* fatal annihile chaque année par centaines, pour ne pas dire par milliers, les documents concrets sur lesquels sont basées les études d'archéologie artistique, lesquels pourraient être remplacés dans une certaine mesure par des descriptions précises.

Cette urgence accroît l'énorme difficulté de la tâche. Elle exige une procédure universelle et rapide, en même temps qu'une exactitude toute scientifique et une entière compétence de la part de ceux qui se partageront l'immense besogne.

Nous croyons que l'entreprise est condamnée à un échec certain, ou du moins à des retards indéfinis, ce qui revient au même, si elle doit être réalisée par des méthodes centralisatrices.

***

L'État, malgré ses ressources puissantes, tenterait en vain de mettre en activité un personnel assez nombreux et assez compétent, pour opérer d'office un inventaire

1. Dehio et Von Bezold, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. Berlin, 1906. — P. Clemen, *Die Kunstdekmäler der Rheinprovinz*, 8 vol. C. Schwann, Dusseldorf, 1906. — J. Kohte, *Der Stand der Inventarisation der Kunstdenkmäler im Deutschen Reiche (Denkmalspflege*, I, 3), 1899. — E. Polaczk, *Die Denkmaeler-Inventarisation in Deutschland* (Deutsch Gbll. t. I, II, III), 1899-1902.

2. V. *Compte rendu du Congrès de l'art public en 1905*, rapport de Mr L. Cloquet, rapporteur de la 5e section.

général et une description convenable des objets en cause. On ne se figure pas, que, dans l'espace d'un petit nombre d'années, des gens compétents, agissant en vertu d'un mandat spécial, puissent se transporter dans toutes les localités du pays, y atteindre tant d'objets d'art anciens dispersés dans les lieux publics et chez les particuliers, les dessiner, les photographier et surtout les décrire tous avec la pertinence requise, alors que ces objets relèvent d'une multitude de spécialités diverses. Il faudrait en quelque sorte qu'une académie de savants aux connaissances encyclopédiques parcoure tout le territoire, et y opère avec une activité surhumaine et avec des moyens d'investigation hors de sa portée.

Ce travail réclame au contraire et essentiellement la division du travail. C'est ce qu'a compris la Commission royale des monuments de Belgique, qui a mis à l'œuvre ses correspondants des différentes provinces. Cet excellent organisme, qui dispose de l'élite de nos archéologues, parviendra, non sans peine, à dresser l'inventaire sommaire de nos principales richesses publiques en l'espèce ; il n'arrivera jamais à établir celui de toutes les œuvres d'art ancien notables, et laissera forcément à l'écart celles surtout, qui n'ont pas été publiées dans les ouvrages d'érudition.

Le problème qui nous occupe a reçu au contraire un commencement de solution partielle, dans le sens le plus désirable, c.-a.-d. celui d'une investigation très précise et très fouillée. Le meilleur mode de travail a été inauguré, selon nous, par l'institution des *Fiches archéologiques* de la société d'histoire et d'archéologie de Gand. A la suite du Congrès de 1896, et sur la proposition de MM. P. Bergmans et A. Heins, celle-ci a créé l'instrument efficace, qui permettra de mener à bonne fin l'entreprise, si sa méthode se généralise.

Remarquons en effet, qu'aucun archéologue assez compétent n'est disponible (sauf de rares exceptions), pour procéder sur commande, consécutivement ou à un moment donné, à l'étude de tous les objets que doit embrasser une section déterminée, quelque restreinte qu'elle soit, d'un inventaire. Si même il entreprenait de le faire, il serait nécessairemeut arrêté par l'insuffisance de la documentation, nul homme n'étant capable de faire à point nommé une série de découvertes sur des problèmes déterminés. D'ailleurs on ne pourrait pas, même au prix de dépenses fabuleuses, atteler d'office à pareille besogne, sur un programme donné, les capacités requises.

***

Au contraire il se trouve partout, grâce au mouvement d'études propagé par les sociétés d'archéologie, des hommes de science, qui orientent librement leurs recherches dans différentes parties du domaine archéologique, des spécialistes indépendants, les plus compétents dans telle ou telle matière, qui sont les auxiliaires tout désignés pour ces inventaires, et qu'on tenterait vainement d'enchaîner à un travail d'ensemble et à une entreprise officielle. A ces spécialistes, on ne pourrait imposer la discipline voulue, pour la rédaction consécutive d'une série des monographies sommaires que réclame tout objet compris dans l'inventaire général. Mais chacun, dans sa sphère, est disposé à faire au jour le jour et librement des études occasionnelles, qui peuvent constituer des matériaux précieux, quoique nullement coordonnés, de l'inventaire final. Laissons-les se produire, stimulons le travail individuel, nous coordonnerons plus tard ses résultats et nous donnerons l'unité à l'ensemble.

Si l'un de ces travailleurs libres se trouve de manière adventice propriétaire ou dépositaire d'objets d'art ancien, s'il se trouve amené par les hasards de ses recherches à pousser à fond l'examen d'une pièce ou d'une série de pièces, si par suite d'heureuses découvertes il peut reconstituer l'histoire d'une œuvre historique, etc., il fera volontiers profiter la collectivité des travailleurs de son travail ou de sa bonne fortune. Il importe seulement que les travailleurs de ce genre soient sollicités d'une manière générale, et qu'ils acceptent une formule pour la présentation de leurs communications, de manière qu'elles puissent ultérieurement être incorporées dans un recueil général.

Qu'on veuille bien le remarquer, la description scientifique d'une œuvre d'art ancien exige des connaissances précises sur son origine, sur son milieu, sur son histoire, sur son style, etc., en même temps que sur sa technique, son interprétation iconographique, sa valeur esthétique, etc., et ces connaissances ne sont pas tous les jours en la possession de l'érudit qui est mis en présence de l'objet. Mais il vient un moment où un document, une révélation, une intuition quelconque nous est fournie, qui nous ouvre les yeux et dissipe les obscurités qui enveloppaient le sujet ; et ce jour-là, il nous est donné de rédiger la notice définitive, exacte et complète, que nous n'aurions pu fournir au moment où elle nous aurait été réclamée d'office ; un plus savant que nous, mandé pour procéder au même travail, n'aurait fait que pauvre besogne. Il faut laisser naître et se produire à leur jour, les travaux que favorisent les circonstances. Mais il faut que nous soyons incités à rechercher ces bonnes fortunes, et avertis que pareilles notices sont constamment attendues par la communauté des érudits, pour contribuer à une œuvre nationale.

Mais ainsi, objectera-t-on, ne se produiront que des travaux de hasard, des notices isolées, un ensemble décousu de documents sans coordination. — C'est vrai ; mais du moins l'on amassera des documents de valeur, d'excellents matériaux pour l'œuvre définitive. Ces travaux particuliers, à la longue, peut-être dans un temps assez court, formeront les éléments principaux de l'inventaire général.

***

Pour cela, deux conditions sont nécessaires :

La première, c'est que pareil travail soit préconisé par une large propagande, et encouragé notamment par les

Congrès d'archéologie; qu'on fasse appel à tous les travailleurs particuliers, pour que chacun contribue à l'œuvre collective ; et qu'enfin les notices ainsi rédigées soient centralisées dans les mains d'un comité actif, qui en contrôle la valeur avant de les publier.

La seconde condition, c'est qu'on arrête *ne varietur* et qu'on vulgarise une formule à suivre, pour que les notices en question rentrent dans un cadre général et puissent un jour être réunies en un *corpus* unique, moyennant une dernière mise au point. Cette formule, il ne faut pas la chercher bien loin ; le type existe des fiches en question, dans celles de la Société gantoise d'histoire et d'archéologie.

Une condition matérielle importante, c'est l'adoption d'un *format* unique. Que toutes les sociétés, toutes les institutions appelées à rédiger des descriptions sommaires de monuments et objets d'art, modèlent leur travai sur un prototype tel que celui que nous indiquons. Que par une généreuse condescendance, chaque éditeur de fiches accepte, sinon la formule, du moins le format des fiches gantoises, qui ont le mérite de la première initiative. Que chaque société archéologique sollicite de ses membres la description, sous cette forme, des antiquités locales, à mesure qu'ils auront chacun le goût de les étudier à fond, mais dans l'ordre de leurs convenances.

Tous les membres des sociétés archéologiques ne sont pas appelés à produire des travaux d'érudition approfondis ; mais la plupart peuvent, en se cantonnant dans leur compétence, produire de très utiles monographies fragmentaires, dont l'ensemble constituera bientôt une collection très riche. Il suffit pour s'en convaincre de jeter un coup d'œil sur la collection de quatre cent vingt fiches que contient déjà l'inventaire gantois.

Supposons que sa méthode se généralise, le jour ne serait pas très éloigné, où les matériaux d'un inventaire général seraient amassés en bonne partie sous forme de fiches aisées à classer. A un moment qu'on entrevoit, il deviendrait enfin possible de compléter les lacunes, au moins pour certaines séries et pour certaines branches de l'archéologie, et il se trouvera des travailleurs d'élite pour entreprendre la mise au point définitive.

Nous pensons que les comités provinciaux des monuments feraient œuvre vraiment méritoire s'ils consentaient à adopter le format, sinon les formules, créé par le *Comité des fiches archéologiques de Gand*, et à consacrer des *feuillets séparés* à chaque objet.

Le format des fiches gantoises est de 25 sur 18 centimètres. Il peut s'inscrire et s'encadrer dans celui des fiches moyennes du *Répertoire iconographique de l'Institut international de bibliographie*, lequel est de 27 ½ sur 21 ½ centimètres [1].

Le Comité de *l'Art monumental*, siégeant au palais du Cinquantenaire, a consenti, sur ma proposition, à adopter cette mesure. Son distingué secrétaire, Mr H. Rousseau, chargé de rédiger le catalogue du *Musée des moulages*, a bien voulu montrer l'exemple avec une bonne volonté dont il doit être hautement remercié, en adoptant le format gantois pour son catalogue officiel, et nous espérons qu'il pourra l'adopter également pour une édition privée et illustrée de cet intéressant recueil.

Nous insisterons en terminant sur la facilité qui résulterait pour les études particulières de chaque archéologue de ce mode de publication par feuillets indépendants que chacun pourrait insérer dans ses dossiers d'étude suivant son classement personnel.

Un second document, plus important, est la notice publiée dans le n° 5-6, de l'année 1906, du *Bulletin monumental*, par son éminent Directeur, M. Lefèvre-Pontalis, sous ce titre : *Comment doit-on rédiger la monographie d'une église ?* nous l'avons déjà signalé ; nous en reproduisons ci-après le résumé.

On peut discuter le programme présenté par M. Lefebvre-Pontalis, rien n'échappe à la critique ; tel et tel point de son formulaire peut être contesté, il en serait du reste de même de tout autre. Il reste certain, que nous avons besoin d'une formule plus ou moins parfaite, qui soit acceptée par la généralité des monographistes, et qui assure l'unité si désirable dans la rédaction de travaux de l'espèce. Or il se présente, chose qui ne se reproduira peut-être plus, qu'un maître d'une autorité hautement reconnue, que le représentant le plus qualifié de l'archéologie monumentale de France, a eu la pensée heureuse de nous tracer des instructions. Nous est avis qu'il y a lieu de les divulguer, et d'engager les travailleurs à les adopter, même s'ils les trouvent imparfaites, à les suivre aussi fidèlement qu'ils le croiront possible, afin de donner à la documentation archéologique de l'avenir dans la plus large mesure possible, la correction et l'unité désirable.

Toute monographie doit être précédée d'une étude historique sommaire, permettant de préciser les campagnes de construction et les remaniements d'une église. L'écueil à éviter, c'est l'usage des documents de seconde main... ; comme les dates certaines sont la base la plus solide de l'archéologie, on ne saurait trop les étayer de preuves puisées dans les chartes et les chroniques. — ...Pour les églises rurales, il est intéressant d'indiquer l'abbaye, le chapitre ou le seigneur qui exerçait le droit de présentation, et de rechercher dans les cartulaires la

1. V. *La Documentation de l'iconographie* dans le *Bulletin de l'Institut international de bibliographie*, 1906, p. 129, Bruxelles, rue du Musée.

plus ancienne mention d'une église dans telle ou telle paroisse, quand la cure a appartenu à un monastère.

Les dédicaces sont souvent trompeuses. Il faut que les textes se concilient avec les caractères archéologiques.

Les deux principes essentiels qu'il faut appliquer dans la monographie d'une église sont l'analyse et la comparaison. L'analyse permet de disséquer l'édifice, d'en faire comprendre la structure et les remaniements, d'attirer l'attention sur les collages, sur les voûtes, sur les piles, sur les profils et sur l'ornementation. Le but que tout archéologue consciencieux doit se proposer est de rédiger une description si complète et si précise, qu'on puisse restituer le monument avec sa notice, s'il venait à s'écrouler.

La comparaison est bien facilitée aujourd'hui par les collections de photographies... et pour les travaux des archéologues, surtout pour les églises romanes ; mais le défaut d'étude générale sur les écoles gothiques se fait bien sentir. La ressemblance entre des églises dérivées d'un type commun ou voisines est souvent instructive. Elle permet de dater certains édifices en les rapprochant de telles autres, dont l'époque de construction est connue. Il est délicat de rattacher une église à telle ou telle école, quand ses caractères ne sont pas bien tranchés, surtout dans certaines régions où les influences sont venues se pénétrer...

Il est impossible de faire reposer tout le système de classification sur tel ou tel genre de voûtes, car les nefs recouvertes de charpente en seraient exclues...Il faut tenir compte, dans une large mesure, du plan des piles, du type de tribunes et de clochers, de l'ornementation, mais c'est une erreur de vouloir à tout prix rattacher une église romane à une école.

. . . .

Il ne faut jamais fixer une date à telle ou telle partie d'une église sans la justifier. Toute assertion de ce genre doit être la conséquence de l'étude des profils, qui est généralement négligée et qui est la base la plus solide de l'archéologie du moyen âge. L'ornementation des chapiteaux induit souvent en erreur. Le profil d'un tailloir et d'une base peut corriger ou confirmer la date qui se présente à l'esprit. Il faut s'exercer à reconnaître les divers types de moulures en usage à telle ou telle époque, aussi bien sur les doubleaux, les ogives, les grandes arcades, que sur les bandeaux et les archivoltes. En outre il est indispensable de les désigner par leur véritable nom...

Il n'y a guère d'églises homogènes, et celles qui semblent bâties d'un seul jet portent, en réalité, l'empreinte de plusieurs campagnes de construction, souvent accusées par une légère déviation d'axe...La reprise en sous-œuvre, le remaniement des voûtes et des parties hautes, les chapelles ajoutées après coup, les agrandissements de fenêtres, peuvent se constater non seulement par la diversité des styles, mais aussi par le décrochement des assises, à l'angle de deux murs ou en plein parement. En outre le grain de pierres peut correspondre à des carrières différentes, ce qui est toujours l'indice d'un arrêt dans les travaux ou d'une reprise postérieure au gros œuvre de l'église. La géologie doit être l'auxiliaire de l'archéologie, car elle peut fournir d'utiles indications sur le transport de pierre de carrières éloignées.

***

Comme la disposition extérieure d'un édifice religieux dépend du genre de voûtes dont la nef est couverte, il faut étudier l'intérieur en premier lieu. Il faut commencer par l'étude soit de la nef, soit du chœur selon les cas, de manière à concilier la chronolo ie avec l'ordre méthodique.

L'ordre chronologique, dans une description, ne s'impose pas absolument ; il est facile de résumer la marche de la construction à la fin du chapitre réservé à l'histoire de l'église, et l'on peut discuter sa date dans un article distinct.

Une monographie doit rendre les mêmes services qu'un guide bien rédigé : elle doit être l'explication vivante d'un monument, dans l'ordre naturel de sa visite. On doit tout sacrifier à la clarté !...

***

Le plan d'une église peut toujours donner lieu à des remarques intéressantes sur l'orientation, sur les causes de la déviation de l'axe, de certaines irrégularités, sur la différence de largeur entre les travées, la saillie du transept, et sur des rapprochements avec d'autres plans du même genre. Il est bon de donner en note les principales dimensions et les hauteurs sous voûte. La description de la nef, précédée de celle du narthex et de sa tribune, doit débuter par l'étude des voûtes, en distinguant soigneusement le berceau en plein cintre du berceau brisé, s'il s'agit d'une église romane, et en décrivant le profil des ogives, des doubleaux et des formerets dans une église gothique, sans oublier les clefs de voûte dont l'ornementation fournit souvent une base à la chronologie.

Il est inutile de décrire chaque travée séparément, si la nef est du même style, mais le système s'impose en cas de reprise en sous-œuvre...

Pour décrire les piles cantonnées de colonnettes, il faut mentionner le nombre total de fûts engagés, distinguer soigneusement les piles rectangulaires des piles cruciformes, les piliers flanqués de colonnes, avec ou sans angles rentrants ; faire bien comprendre le plan des supports, et la manière dont les arcades sont soutenues ; ne pas confondre les piles ondulées avec les piles prismatiques.

L'étage des tribunes et du triforium mérite ensuite une étude attentive. C'est ici que les comparaisons s'imposent, car ces galeries souvent remaniées, se réduisent à un certain nombre de types. Les différents moyens employés pour les soutenir et même les dalles qui surmon-

tent le triforium des églises gothiques doivent être signalés, tout aussi bien que la forme des arcs d'encadrement.

Il est difficile de bien décrire les remplages des fenêtres et des roses. Les baies du XVe et du XVIe siècle, avec leurs soufflets et leurs mouchettes, et celles de la Renaissance, avec leurs rosaces en ellipse ou en forme de cœur, doivent être décrites avec méthode. Quant aux roses, il faut indiquer tout d'abord comment elles sont encadrées, puis le nombre des rayons et enfin la forme de subdivisions intermédiaires qui se répètent.

Si l'église est homogène, il y a avantage de consacrer un chapitre spécial à son ornementation, mais il vaut mieux, dans la plupart des cas, rattacher les chapiteaux au paragraphe réservé à telle ou telle partie de l'église, parce que leur décoration peut fournir les preuves d'un remaniement.

Les bas-côtés sont plus faciles à décrire que la nef. Il faut commencer par celui du Nord, si l'édifice est homogène, sinon, par le plus ancien. Les chapelles latérales, souvent rajoutées après coup, doivent être étudiées à la suite de chaque bas-côté, en commençant par celle qui est la plus voisine de la façade. Le système de numérotage de toutes les chapelles d'une grande église n'est pas recommandable, parce qu'il oblige le lecteur à se reporter constamment au plan pour éviter des confusions.

Le carré du transept ou croisée, sa voûte et ses piles d'angle doivent être étudiés avant les croisillons ou leurs absidioles. La description du chevet et de ses parties hautes passera de même avant celle de déambulatoire, dont les voûtes méritent toujours une attention spéciale. ...Il faut débuter par la première chapelle rayonnante au Nord ; ne pas oublier de noter la forme de l'arc qui les encadre. S'il y a une crypte, la décrire en même temps.

***

Passons à l'extérieur. Un porche se décrit en même temps que la façade dont il abrite la porte ; on doit y rattacher la tribune ou le clocher qui la surmonte. Il ne faut pas employer les mots de *porche* et de *narthex* comme synonymes.

Le portail central d'une façade doit être étudié avant les portes latérales. On décrit successivement les trumeaux, les soubassements, les statues, le tympan, les voussures. On doit ensuite procéder par étages jusqu'au point où les clochers se détachent du pignon. Si les tours sont dissemblables, la plus ancienne doit passer la première.

. . . .

L'élévation latérale doit être étudiée sur chaque face ; on y joindra la description des arcs-boutants et des culées dans les églises gothiques ; celle des fenêtres, à l'exception des remplages déjà décrits à l'intérieur. La corniche et les modillons viennent à la suite. Pour les croisillons, éviter les répétitions si leur style est identique. L'abside se décrit de bas en haut, c'est-à-dire, en commençant par les chapelles rayonnantes, dans les églises qui possèdent un déambulatoire, et en terminant par les fenêtres hautes et la corniche du chœur.

. . . .

La description du clocher central ou des tours latérales de l'abside sera faite par étages et non pas sur chaque face. Ne pas négliger l'intérieur des tours. Noter par quel procédé on a pu passer du plan carré au plan octogone.

L'étude des vitraux et du mobilier, le texte des inscriptions gravées sur les tombes et sur les clochers prendront place dans des chapitres spéciaux, de même que la description des dépendances de l'église.

Quant au style des monographies, la grande difficultés est d'éviter la monotonie et la sécheresse, en même temps que la phraséologie admirative. Ne pas mettre toutes les phrases à la ligne, mais ne pas oublier les alinéas. Faire grande attention à la propriété et à la précision des termes.

Comment illustrer la monographie ? Tout d'abord avec un bon plan, qu'il faut relever soi-même, en indiquant les différentes époques de constructions par du poché, du quadrillé, des hachures verticales, horizontales, diagonales. On peut laisser en blanc les parties modernes. Ne pas abuser des renvois par lettres ou par chiffre ; tout plan doit être accompagné d'une légende.

La photographie est impuissante à donner une idée juste de la coupe d'une nef ou de l'élévation d'une travée. Il est donc utile d'avoir recours au dessin pour les planches de ce genre, en évitant les ombres théoriques et les grignotés sur les assises. Il faut tracer l'appareil, mais avec une certaine légèreté de main. Toutes les autres illustrations peuvent être obtenues par la photographie et la similigravure.

AVIS AUX LECTEURS. — L'abondance des matières nous oblige à remettre à la livraison suivante un article déjà mis en pages de M. P. Mayeur sur *Le portail Nord de la cathédrale de Cahors.*

D'autre part notre correspondant de Bruges nous jette un cri d'alarme au sujet de la tour de l'« *Oud Hof van S. Jooris* » en cette ville, sérieusement menacée d'une prochaine démolition. Notre ami se hate d'en faire les dessins et photographies et donnera à ce sujet une note intéressante dans notre prochain numéro.

Correspondance.

France.

Laon, le 24 septembre 1907.

Monsieur le Directeur,

Je lis dans le numéro de juillet dernier (p. 235) :

« Quand les deux astres (le soleil et la lune) sont figurés « (dans les crucifixions) leurs places sont immuables : le « soleil à la droite du Christ, la lune à sa gauche, tous « deux au-dessus des bras horizontaux de la Croix ; nous « ne connaissons à cette règle qu'une dérogation, sur un « ivoire carolingien du musée de Cluny, etc. ».

Voulez-vous me permettre de vous en signaler une autre ? Il existe une médaille de Notre-Dame de Liesse, datant de la Renaissance, qui porte au revers l'image du Christ en croix et qu'on appelle *Crucifix à la Vierge*. La tête et les bras du Christ occupent le centre de la médaille qui a la forme d'une croix de Malte à 4 branches et à 8 pointes. Tandis que dans le bras inférieur de la croix tombent les pieds du Christ entre une échelle et une lance, les bras horizontaux renferment l'un les tenailles et le marteau l'autre les verges et le fouet. La branche supérieure de la croix de Malte porte au-dessus de l'inscription le soleil et la lune sous forme de « têtes hu-« maines, taillées en forme de croissant et d'étoile et « qui sont, toute révérence gardée, comme dit l'auteur de « l'article, le véritable prototype de nos modernes carica-« tures astronomiques. » Mais ici, *la lune est à droite et le soleil à gauche* du Crucifié.

Il y aurait donc dans la médaille dont je parle une double exception à la règle *générale :* 1° Les deux astres ne figurent pas au-dessus des bras de la croix ; 2° la lune ni le soleil ne seraient à leur place.

En vous autorisant à publier ces lignes, si vous le jugez à propos, je vous prie d'agréer, Monsieur le directeur, l'assurance de ma considération distinguée.

H. J. Ply.



Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles Lettres. — *Séance du 23 août 1907.* — M. Choisy, architecte, présente, au nom de l'auteur, M. Goodyear, conservateur du Musée de Brooklyn, une série de photographies d'édifices français du moyen âge, prises dans le but de constater les courbures des lignes ascendantes. Des fils à plomb, accompagnés d'échelles graduées, ont permis de constater non seulement l'allure de ces lignes, mais aussi leur inclinaison. C'est là un ensemble de remarques précieuses pour l'histoire technique des dispositions primitives et des séculaires déformations de nos édifices gothiques (1).

M. Cagnat continue la lecture de son mémoire sur les fouilles du camp de Lambèse, poursuivies sous la direction de M. A. Ballu.

Séance du 30 août. — M. Jean Capart, conservateur aux Musées royaux de Bruxelles, lit une étude sur les objets en schiste découverts dans les nécropoles de l'Égypte primitive et qu'on a voulu considérer comme des palettes à broyer le fard vert employé à la peinture des yeux.

Il en présente une autre explication et cherche à montrer que les palettes auraient été des objets magiques qui se rattacheraient aux amulettes en forme de vases ou de gros scarabées de l'Égypte classique. Un curieux parallèle ethnographique, les *churinga* des Australiens, permet de retrouver en usage encore à notre époque des objets qui présentent avec les palettes égyptiennes des analogies au moins curieuses.

Séance du 6 septembre. — M. Reinach établit que « la légende de Tarpéia est un mythe né d'un rite. Le rite est celui de l'accumulation des dépouilles ; le mythe a pour objet d'expliquer pourquoi ces dépouilles forment un monceau et pèsent sur le corps de la vierge tarpéienne qu'elles ont écrasée. »

Séance du 13 septembre. — M. Héron de Villefosse communique un rapport du P. Delattre sur les fouilles de la « Basilica majorum » dans le terrain de Meïdfa, à Carthage.

Cette basilique, dont le plan comportait neuf nefs comme celle de Damous-el-Karita, était, dans toute son étendue, occupée par des sépultures. Au milieu de la grande nef se trouvait la « Confession », petite chapelle assez basse, de forme carrée, avec absidiole, et qui renfermait les corps des saints vénérés dans la basilique, notamment ceux de sainte Perpétue et de sainte Félicité.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 314.

Tout a été ruiné et dévasté à une époque fort ancienne. Cependant, le soin avec lequel le P. Delattre a conduit ces fouilles permet de reconstituer assez facilement la décoration intérieure : mosaïques, chancel, pilastres sculptés, ornements en stuc, etc.

La « Confession » était surmontée d'une voûte d'arêtes ; les parois étaient revêtues d'un enduit blanc. La grande nef de la basilique était couverte en terrasse, et les eaux de pluie, tombant sur cette terrasse, alimentaient une vaste citerne, déjà en partie déblayée. Des milliers de fragments d'inscriptions ont été recueillis, ainsi qu'un bon nombre d'épitaphes entières ou faciles à compléter.

L'architecte Blondel a dressé un plan de la « Confession », et M. Henry Bourbon en a exécuté des photographies.

***

La bibliothèque Sainte-Geneviève conserve un manuscrit de la *Cité de Dieu* de saint Augustin, qui a été illustré après 1473 par un artiste de Tours, de l'école de Jean Fouquet. Il ne porte d'autre marque de possession que ces mots : « Va hativité m'a brûlé. »

Le comte Alexandre de Laborde a trouvé le nom dont cette devise singulière est l'anagramme. C'est celui de Mathieu Beauvarlet qui, de 1450 à 1480, fut notaire et secrétaire du roi, conseiller et receveur général des Finances. Il mourut riche et puissant avant 1500 et était en relations avec nombre de bibliophiles éminents de son époque.

Séance du 20 septembre. — M. le duc de Loubat a reçu une lettre dans laquelle M. Gabriel Leroux lui annonce la découverte, à Délos, d'un vaste édifice à colonnes, rectangulaire, long de 57 mètres sur 35 de large, dont le style diffère de celui des constructions helléniques connues jusqu'à présent.

On se demande si ce n'est pas le prototype hellénistique de la basilique romaine, dû à des influences alexandrines.

M. René Cagnat donne lecture de son mémoire sur les fouilles de Lambèse.

Séance du 27 septembre. — M. Senart donne lecture d'un mémoire de M. Chavannes qui fait actuellement un voyage d'études en Chine et a adressé à l'Académie une relation de ses recherches et des découvertes archéologiques qu'elles lui ont values.

Séance du 4 octobre. — M. Henri Omont fait une communication sur les portraits des rois de France peints dans le recueil historique de Jean du Tillet. Il démontre que les portraits qui ornent le manuscrit original, dédié à Charles IX et conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, ne sont pas des figures de fantaisie, mais la reproduction fidèle de monuments iconographiques anciens : statues funéraires ou sceaux des rois de France.

Séance du 11 octobre. — M. Maspero rend compte des travaux exécutés sous ses ordres pendant l'année courante, notamment à Philæ et dans d'autres temples de la Nubie.

M. Babelon continue la lecture de son mémoire sur « La Théorie féodale de la monnaie ».

Séance du 18 octobre. — *Concours.* — L'Académie choisit comme sujet de concours pour le prix ordinaire à décerner en 1910, l'étude de la miniature carolingienne et la rédaction d'un catalogue des monuments qui en sont restés.

M. G. Leroux soumet à l'Académie une série d'observations sur les fouilles de Délos. La superficie de la salle hypostyle, dont le déblaiement se poursuit encore, dépasse 1840 mètres carrés. A l'intérieur, c'était une sorte d'agora couverte dont une forêt de colonnes supportait la toiture. Ce monument marque l'acheminement vers l'Italie d'un type architectural inconnu à la Grèce classique et dont il faut chercher l'origine en Orient. La construction doit en être placée vers 111 avant notre ère.

Séance du 24 octobre. — Le commandant Espérandieu communique les photographies de deux sculptures gallo-romaines récemment découvertes dans les fouilles d'Alésia. L'une, se rapportant à Épona, est remarquable par sa conservation et surtout par le type nouveau qu'elle fait connaître de cette déesse équestre. Sur l'autre sculpture sont représentés deux personnages assis.

M. Reinach rapporte qu'il croit avoir retrouvé sur un vase grec de la collection de M. Ronce, à Londres, l'image d'une Athena de bronze exécutée vers 470 par Hégias, le maître de Phidias.

M. Cagnat fait connaître une série d'inscriptions trouvées par M. L. Poinssot, sur les chaînes de collines voisines de Teboursouk et de Testout en Tunisie. Ces documents sont des bornes qui indiquent la limite entre la cité de Dougga et un domaine impérial. Cette limite est marquée également par un mur en pierres sèches qui suit les crêtes des collines et qui établit là la délimitation du pays de Carthage et du royaume de Numidie.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 24 juillet 1907.* — M. Poinssot communique une inscription trouvée à Dougga, qui permet d'attribuer la date certaine de 300 au proconsulat de Postumius Titianus.

M. Ruelle signale la découverte, rue de Cluny et rue du Sommerard, d'une arcade de pierre qui passe pour être un vestige de l'ancien couvent des Mathurins.

Séance du 31 juillet. — M. Pallu de Lessert communique l'estampage, pris par M. Joly, architecte à Guelma, d'une inscription de l'ancienne Madauros qui indique des restaurations faites au monument. On y relève le mot *suspensura*, qui paraît nouveau dans l'épigraphie africaine et désigne, d'après Vitruve, la plateforme sous laquelle passait l'air destiné a chauffer la pièce.

M. Poinssot complète une communication précédente sur la Rose des vents de Dougga.

M. le baron du Teil entretient la société de deux tableaux de la collection Chaix d'Est-Ange : le *Portrait de Michel-Ange* provenant de la collection Alquier, et une réplique de la *Vierge aux Rochers* de Léonard de Vinci.

Commission royale des monuments de Belgique. — *Assemblée générale d'octobre 1906.* — Nous avons reçu le *compte rendu* de l'assemblée générale de ce collège tenue en octobre de l'année dernière, dont nous avons *rendu compte* brièvement à cette époque. Dans le rapport du secrétaire, M. Massaux, nous relevons une exhortation aux constructeurs de nouvelles églises à observer la loi de l'orientation, qui procure la magnificence de l'éclairage du chœur lors des offices du matin, pendant la durée desquels le soleil poursuivant sa course, illumine successivement tout le vaisseau, et qui en outre, dérobe la partie noble du temple aux intempéries et expose le petit côté de l'édifice plus robuste à l'effort des vents humides. Les Constitutions apostoliques, codifiées au III[e] siècle, ordonnent, que l'église soit allongée et orientée. D'après un décret du pape S. Vigile (538-555), le prêtre à l'autel doit se trouver à l'Ouest. Depuis le VIII[e] siècle, en Occident, presque toutes les cathédrales sont orientées. Le *Rational* de Guillaume Durand prescrit que le chevet du chœur soit tourné vers le *lever équinoxial du soleil.*

L'assemblée a agité sans conclure la question de savoir si les autels doivent être orientés dans la chapelle rayonnante.

La Commission a adopté une heureuse innovation en chargeant un de ses élèves architectes, doué de beaucoup de talent, de faire le relevé

de l'église de Winxele, pour faire le noyau d'un recueil des monuments du moyen âge.

***

Assemblée générale du 28 octobre 1907. — La dixième assemblée générale annuelle était présidée par M. Lagasse de Locht, ayant à ses côtés M. Renkin, ministre de la justice, et les membres du comité directeur.

Au début de la séance, M. le président signale la nomination ministérielle de M. Helleputte, qui était l'un des membres les plus actifs du comité directeur.

« Tout en nous félicitant de compter l'un de nos membres parmi les conseillers de la Couronne, ajoute le président, nous devons regretter que cette nomination nous prive des lumières d'un de nos membres les plus estimés. Mais nous espérons le revoir quelque jour parmi nous : que ce soit dans un an ou dans vingt ans, M. Helleputte retrouvera sa place dans nos rangs. Les fonctions que M. Helleputte remplissait parmi nous resteront inoccupées jusqu'à ce qu'il plaise à M. Helleputte de revenir les remplir ». *(Appl.)*

Il est ensuite donné lecture du rapport annuel qui signale la nécessité de s'attacher à la conservation et à la restauration des anciens monuments et surtout des anciennes églises, encore très nombreuses en Belgique. Pour ceux dont la démolition serait jugée nécessaire, il y aurait lieu d'inviter les administrations communales à recueillir les débris offrant quelque caractère monumental en archéologie et à les déposer dans un musée quelconque.

Le rapport, après avoir signalé la découverte de peintures murales anciennes dans diverses églises du pays, rappelle la nécessité de poursuivre l'inventaire des objets d'art. Certaines provinces ont déjà commencé ce travail. L'État devrait accorder les subsides nécessaires à l'achèvement de cet inventaire. Il termine en exprimant le vœu de voir le gouvernement élaborer une loi assurant la conservation des monuments historiques détenus par des particuliers.

Les rapporteurs des diverses provinces donnent ensuite lecture de leurs rapports.

Le rapporteur de la province d'Anvers s'élève contre le fait, que l'Administration communale d'Anvers a toujours, jusqu'à présent, semblé ignorer l'existence de la Commission royale des monuments. Jamais elle n'est consultée lorsqu'il s'agit de restaurer un monument ancien. Témoin ce qui s'est passé pour la restauration et l'agrandissement du Palais royal. La même administration voulait adosser à un des petits murs de la cathédrale le monument à ériger à Pierre Appelmans, l'architecte de la cathédrale. Une très vive opposition a été faite à ce projet par la Commission et, finalement, l'autorisation a été refusée par les pouvoirs compétents.

M. le chanoine Van Caster traite la question suivante : L'orientation liturgique des édifices du culte est-elle rationnelle ?

D'après l'orateur, dès les premiers siècles de l'Église, il a été d'usage d'orienter les temples catholiques vers l'Orient ou vers l'Occident. Parmi celles-ci, à citer l'église Saint-Pierre à Rome. On attribue cette orientation de certaines églises au désir de répondre à un reproche des païens qui prétendaient qu'en se tournant vers le soleil, les chrétiens adoraient le soleil. Certaines coutumes anciennes, dont on retrouve encore des traces dans la cérémonie de la consécration d'une église, établissent que l'orientation des églises est traditionnelle et doit être toujours fidèlement observée.

M. le président déclare qu'en dehors de la question liturgique, il est très rationnel qu'en Belgique, où le climat est souvent mauvais, les églises soient tournées vers l'Orient, de façon à ce que les murs les plus résistants, soient exposés aux intempéries. Il faut donc insister auprès des autorités pour qu'il soit tenu compte de ces observations lorsqu'il s'agira d'autoriser la construction d'une église.

M. Blomme présente ensuite un rapport sur la question : Quelles sont les règles à conseiller pour que les flèches ne faisant pas corps avec les tours se raccordent à celles-ci de la manière à la fois la plus solide, la plus simple et la plus élégante ? Quelles sont les précautions à prendre pour l'écoulement des eaux pluviales au bas de ces flèches de tours ?

L'assemblée discute ensuite la question des inventaires des objets d'art appartenant aux établissements publics. Cette question a déjà été traitée dans les rapports des comités provinciaux : ce qu'il faut pour la résoudre, c'est l'intervention de l'État. Il est à espérer qu'elle ne tardera pas à se produire.

On a le tort de comparer ces inventaires à ceux qui ont été faits dans un pays voisin : il n'y a aucune comparaison. On veut faire tout simplement un travail de conservation archéologique, qui sera fait par des gens plus compétents que des receveurs d'enregistrement ou des huissiers.

M. le président fait appel au clergé et aux membres de la commission royale des monuments pour que ces inventaires soient promptement dressés.

Congrès archéologique de Gand. — Nous empruntons aux *Archives Belges* le compte-

rendu suivant du XXe Congrès d'*Histoire* et d'*Archéologie*, dont nous avons parlé brièvement dans notre numéro de juillet.

Inutile d'insister sur le vaste succès du dernier Congrès de Gand. Par le nombre et la qualité de ses membres, par l'organisation scientifique des travaux, par la splendeur et l'éclat des fêtes artistiques et des excursions, ce Congrès a dépassé de loin tous ses aînés. Du 2 au 7 août, plus de huit cents congressistes (sur les douze cents adhérents) se sont pressés dans les monuments et les halls de la capitale de la Flandre, visitant ses châteaux, ses églises, ses musées, ses ruines.

On fut unanime à louer le système adopté par la commission organisatrice de distribuer les rapports scientifiques avant la réunion du Congrès ; on fit l'éloge du zèle du dévoué secrétaire général, M. Paul Bergmans, qui avait réglé toutes choses à la perfection, non moins que de l'activité inlassable des deux présidents, MM. Pirenne et van den Gheyn, qui n'eut d'égale que le dévouement du Comité des Fêtes dirigé par M. M. de Smet de Naeyer.

Peu d'historiens assistèrent aux séances ; c'était l'époque des jurys d'examen.

Signalons quelques conférences : celle de M. Buls sur *L'évolution du pignon Bruxellois*, de M. G. Hulin sur *Un triptyque attribué à Gérard van der Meire*, et des deux présidents sur Ardenbourg et son église. Les congressistes avaient libre accès à l'Exposition rétrospective de l'habitation privée en Belgique.

Nous empruntons ce qui suit aux trois rapports de MM. V. Willem, DD. Brouwers et F. Donnet.

A la section de préhistoire, M. le baron van Ertborn a présenté une classification nouvelle des terrains tertiaires supérieurs de la Belgique qui tendrait à prouver que les dépôts les plus anciens de nos vallées d'érosion ne seraient pas antérieurs à la période du monument et que dès lors les couches à éolithes seraient sensiblement plus jeunes.

M. Louis Stroobant a fait connaître le résultat de ses fouilles dans une trentaine de nécropoles de la Campine ; à ne considérer que les objets exhumés, on devrait faire remonter ces tombelles au premier âge du fer ; mais, d'après l'auteur, les groupements toponymiques à dénominations franc-saliennes de ces nécropoles et le caractère germanique de leurs légendes prouvent qu'elles datent seulement du IIIe au Ve siècle après notre être.

M. Rahir expose les règles d'après lesquelles on opère les reconstructions archéologiques à la section « Belgique ancienne » des Musées du Cinquantenaire.

M. Rutot a traité fort longuement de la question des éolithes ; après avoir résumé les aspects les plus récents de la controverse, il est parvenu à convaincre l'assemblée de l'authenticité de ses cailloux et de leurs usages. Son contradicteur, le R. P. Schmitz, ayant exposé ses doutes sur l'antiquité de cette industrie rudimentaire, le savant conservateur a développé les différentes raisons géologiques sur lesquelles il a basé son interprétation.

M. Huybrigts a entretenu la section des nombreuses trouvailles de toute nature que lui ont fournies trente années de fouilles dans le sol de la Hesbaye, et le Bon de Pélichy des poteries à destination problématique trouvées dans la Flandre Maritime.

M. Sarauw de Copenhague a exposé les notions actuellement connues sur les procédés employés pour obtenir le feu aux temps préhistoriques et protohistoriques.

Enfin, le prof. Montelius de Stockholm a résumé ses idées sur l'antiquité de la date où le monde ancien a commencé à connaître le travail du fer ; ce métal ne serait parvenu chez nous qu'au Ve siècle, avant les Germains.

Dès la première séance de la Section d'histoire, MM. Dony, Verriest et Pirenne discutent la question des petites archives et émettent le vœu que l'administration des Archives de l'État collabore avec la Fédération historique et archéologique de Belgique à l'inventaire des petites archives. M. Cuvelier propose la constitution de Commissions provinciales. Ces divers vœux ont été votés à la suite de la troisième séance, après d'intéressantes communications de MM. Blok et Luschin.

M. Mathieu s'occupe des Sociétés populaires fondées en Belgique à la suite de la conquête française en 1792.

MM. Cauchie et Van der Essen exposent la grande valeur des archives Farnésiennes de Naples au point de vue de notre XVIe siècle.

M. l'abbé Grob veut que les termes d'imposition *feu* et *ménage*, *herd* et *feuerstätte* désignent uniquement l'unité d'impôt à payer par le ménage normal-type, et les met en rapport avec le mansus et le droit d'imposition mis sur le feu. M. Pirenne préfère voir dans le fouage une création politique venue de la France.

M. Herbert Fordham communique une étude sur la Cartographie des provinces anglaises et françaises des XVIe et XVIIe siècles.

M. Victor Tourneur tente d'expliquer l'étymologie du nom de Gand qu'il fait dériver du celtique latinisé Condate (confluent) ; d'où joute philologique avec M. Monseur.

M. J. Feller signale la décision de la Société de littérature wallonne de Liége de publier un *Dictionnaire général de toponymie des communes wallonnes* ; il demande que l'une des sociétés historiques de Flandre fasse la même chose pour les communes flamandes. Personne n'a répondu.

MM. Van der Linden, Wolfram, Van Bastelaer se sont occupés de l'importance des documents cartographiques et ont fait émettre le vœu de voir publier l'inventaire complet des documents cartographiques qui se trouvent à la Bibliothèque royale et aux Archives du Royaume.

Puis on entend les rapports de MM. Van der Haegen et Van der Gheyn sur le projet d'un album paléographique des principaux manuscrits datés d'écrivains belges du VIIIe et XVIe siècles ; la section adopte. De même sur la proposition de M. Pirenne, le Congrès émet le vœu de voir publier un album de fac-similés pour servir à l'étude de la diplomatique des provinces belges.

Ces deux travaux seront publiés par une commission de spécialistes.

M. Léonard Willems se montre peu satisfait, et avec raison, des conclusions de M. Dupoin sur Wicman II, comte du Hamaland et bienfaiteur de St-Pierre de Gand au Xe siècle ; réfutation des plus intéressantes.

M. Hansay, à propos de son rapport sur le servage du pays de Looz, critique l'étude de feu Vander Kindere sur les hommes libres en Flandre au début du Moyen-Age. M. Pirenne à son tour examine cette théorie et montre que les conclusions de son contradicteur pèchent surtout par le manque de précision avec lequel il a expliqué les termes usités par les chartes et les polyptyques.

Puis, discussion sur les derniers travaux de chronologie exposés par MM. Nelis et Callewaert. M. de Pauw s'occupe des anciennes bibliothèques de Flandre.

Enfin, en l'absence de M. Van Houtte, M. Luschin von Ebengreuth reprend la question épineuse de la conversion des anciennes monnaies en monnaies modernes ; l'orateur désirerait la fondation d'une revue internationale consacrée à la publication de documents pouvant servir à cette évaluation.

A la section d'Archéologie, comme toujours, à côté de questions des plus intéressantes, quelque verbiage. Malgré tout l'effort des organisateurs, il n'y règne pas encore de vraie discipline.

A propos d'un mémoire de M. Schellekens sur l'architecture cistercienne en Belgique, M. Lefèvre-Pontalis a insisté sur l'immutabilité du style de Cîteaux. M. de Waele traite des types de donjons et enceintes de châteaux du XIIe siècle en Belgique, les unes elliptiques ou polygonales, les autres carrées ou rectangulaires ; M. Lefèvre recommande les fouilles pour examiner le mode de construction des fondations.

L'étude de M. A. Heins sur les Steenen et Hoven de Flandre provoque une discussion intéressante sur la date et les origines des pignons à gradins ; ils remontent en Flandre jusqu'au début du XIIIe siècle. M. Cloquet attribue l'origine de ce mode de construction par la nécessité de l'emploi dans les constructions privées et peu coûteuses de briques ou moellons qui ne peuvent fournir un appareil irrégulier ; M. De Waele y pense voir une transformation des créneaux, MM. Balduin-Brown et Buls adoptent l'opinion de M. Cloquet.

M. le chanoine Maere expose l'influence réciproque et mutuelle de l'art brabançon et flamand; les constructeurs ne se renferment pas dans les limites de leur province, mais travaillent indifféremment à Malines ou à Gand, à Bruges ou à Bruxelles. Il s'ensuit une discussion d'où il résulte manifestement qu'il n'y a pas lieu de maintenir une distinction entre les maîtres d'œuvres et les architectes, entre l'auteur du plan et le directeur des travaux.

Vient ensuite un long échange de vues entre MM. Henri Hymans, G. Hulin et d'autres au sujet des paysages et des sites dans les tableaux de Van Eyck. M. Hymans prétend que le pavement d'une basilique romane dans l'Annonciation de l'Ermitage est le pavimento de Sienne ; Van Eyck aurait donc voyagé en Italie, ce qui expliquerait certaines tendances exotiques de ses œuvres. Ce qui permet à M. Hulin de conclure qu'il serait illusoire de vouloir reconnaître dans les tableaux eyckiens des monuments déterminés, ceux-ci constituant donc plutôt des ensembles composés dont seuls les détails auraient été exécutés d'après nature.

Puis, la discussion inévitable : est-ce Hubert, est-ce Jean qui eut la part prépondérante dans l'exécution du retable de l'Agneau ? M. l'abbé Coenen apporte quelques documents nouveaux, qui tendraient à prouver que Hubert n'eut pas le temps de collaborer longuement au polyptyque de St-Bavon.

M. Casier rompt une lance en faveur de la diffusion des musées archéologiques locaux, à condition qu'ils soient bien tenus, classés intelligemment et réunis aux collections picturales de l'endroit. Protestations nombreuses contre la centralisation, suivie d'une protestation nouvelle de M. le chanoine van den Gheyn contre la manie épidémique d'envoyer les objets précieux des collections publiques dans les expositions rétrospectives... qui se suivent, mais ne se ressemblent pas ; après une interminable discussion, l'assemblée se met d'accord pour demander qu'on ne prête plus d'objets précieux à ces étalages de tableaux et d'antiquités, que dans le seul cas où un problème artistique ou archéologique serait à résoudre.

M. Blomme s'occupe du sculpteur Jacques de la Barze, M. l'abbé Smits de l'ornementation sculpturale de l'église de Bois-le-Duc, M. Destrée de l'œuvre d'Hugo van der Goes.

La section entend une communication intéressante de M. Cloquet sur le modèle uniforme à adopter pour les fiches d'un Inventaire général des objets d'art.

M. Donnet traite de l'archéologie campanaire en Belgique, M. Gallet-Miry des airs des carillons. M. Lemaire recherche l'influence de la civilisation mosane sur les monuments de la région rhénane. M. Hoste décrit les caractéristiques du style brugeois, M. Hasse les barques anciennes trouvées dans les travaux maritimes d'Anvers.

MM. Buls et Cloquet examinent la possibilité d'une étude générale et complète sur l'architecture en Belgique ; alors seulement que de nombreuses monographies, rédigées d'après un programme uniforme, auront paru, le manuel de géographie architecturale de notre pays pourra être rédigé.

On discute enfin la question peu tranchée de l'influence de la représentation des mystères médiévaux sur les compositions picturales et sculpturales et vice-versa.

L'impression globale du Congrès, c'est qu'on y a fait beaucoup de bonne besogne ; nombre d'idées y ont été échangées qui germeront et produiront des fruits. Mais on y a projeté encore trop peu de travaux collectifs, dont se chargerait ou toute une section ou toute une société fédérée. Les œuvres personnelles abondent, mais on perd quelque peu de vue le but de ces assises : l'élaboration de recherches communes auxquelles de nombreux groupes collaboreraient par une intelligente division du travail. Ceci n'est pas un reproche ; c'est le tracé d'un programme idéal.

V. Fris.

Académie d'archéologie de Belgique. — Assemblée annuelle du 6 octobre 1907.

M. Paul Saintenoy, président, a donné lecture d'un intéressant rapport sur les architectes flamands dans le Nord de l'Allemagne au XVIe siècle et spécialement de Gérome et Antoine Van Overberg, qui ont puissamment contribué à l'éclosion de l'architecture de la Renaissance dans cette contrée.

M. l'abbé Zech, professeur au collège St-Louis à Bruxelles, s'attache à démontrer que, contrairement à certain préjugé, le champ d'investigation de l'antiquité classique est loin d'être épuisé, grâce à la découverte, en Egypte, d'une quantité énorme de papyrus grecs. La papyriologie est maintenant une nouvelle branche des sciences historiques, ayant sa méthode et ses organes.

L'histoire de la Toison d'Or et un coup d'œil succinct sur l'Exposition de Bruges : tel était le double sujet traité par M. le vicomte de Ghellinck-Vaernewyck. Le but principal de Philippe le Bon, en créant, en 1429, à l'époque de la puissance des communes, son ordre célèbre, fut de s'attacher — en leur attachant le collier de l'ordre — les membres de la noblesse et de rehausser l'éclat de sa maison.

M. Donnet, le dévoué secrétaire de l'Académie, nous parle des beautés du régime français, au point de vue de la liberté de la presse. Les mesures draconiennes prises au nom de « la liberté, de la fraternité et de l'égalité », constituent une des pages les plus curieuses et les plus édifiantes de cette époque troublée.

Société d'émulation de Bruges. — Dans le 3me fascicule des *Annales*, 1907, M. le chanoine Rommel écrit :

« La question des Van Eyck continuera encore, pendant longtemps, d'occuper l'attention du public, surtout des artistes et des archéologues. Si nous sommes bien renseigné, il y a actuellement sur le métier au moins cinq ouvrages qui se rapporteront à ces illustres maîtres flamands. Ce sont MM. Hymans, Durand-Gréville, Macclagan, Konody et Weale qui travaillent, chacun de son côté, à ces monographies (1).

Ce travail sera le premier d'une collection entreprise par l'éditeur, qui a obtenu la collaboration de plusieurs spécialistes éminents.

Nous avons eu l'occasion de voir les bonnes feuilles de l'étude de M. Weale ; elle est superbement illustrée au moyen de photogravures, phototypies, etc., qui reproduisent toutes les œuvres authentiques et même les œuvres contestées, mais attribuées, avec une certaine probabilité, aux frères Van Eyck ou à l'un d'eux. Plus de cent photographies, de dimension moindre, mettront sous les yeux des lecteurs la reproduction de sculptures, de fragments architecturaux, de dessins, de portraits, etc., qui jetteront un jour nouveau sur l'œuvre des Van Eyck.

Mais le côté le plus intéressant de l'ouvrage de M. Weale, ce sera la chronologie de ces peintres, leur biographie patiemment restituée à l'histoire, des pages intéressantes sur leur technique, les citations de multiples extraits d'archives, l'indication des ouvrages anciens ou modernes où il est question de ces maîtres : bref, un ensemble richement documenté qui complétera et résumera les travaux de toute une longue vie consacrée par M. Weale à l'art et à l'archéologie du peuple flamand.

Inutile d'ajouter que l'histoire et la description minutieuse de chaque tableau formeront autant de chapitres spéciaux du plus haut intérêt. On aura là un ouvrage définitif, qui demeurera une source précieuse pour les recherches futures.

1. L'ouvrage de M. W. H. James Weale est sur le point de paraître à Londres. Jusqu'au moment de sa publication, on peut y souscrire pour 100 frs ; quand il aura été mis en vente, le prix sera porté à 125 frs. On peut adresser les souscriptions à notre secrétariat.



Bibliographie.

IL SANCTA SANCTORUM ED IL SUO TESORO SACRO. SCOPERTE E STUDII DELL'AUTORE NELLA CAPPELLA PALATINA LATERANENSE NEL MEDIO EVO, par H. GRISAR, J. S. — Rome. *Civiltà Cattolica*, In-8°. VIII-200 pp. et 62 fig. 1907. Prix L. 10

NOUS avons fait connaître la série d'articles du P. Grisar sur le trésor du Sancta Sanctorum. Ils ont paru en volume séparé, après avoir été revus par leur auteur. Celui-ci a pu tenir compte des travaux publiés depuis la découverte du trésor (1).

EXPLORATION CAMPANAIRE DU PÉRIGORD, par l'abbé H. BRUGIÈRE et JOS. BERTHELÉ. Périgueux, imprimerie de la Dordogne, 1907, in-8° de 657 pages, avec de nombreuses gravures. (Publication de la Société archéologique du Périgord).

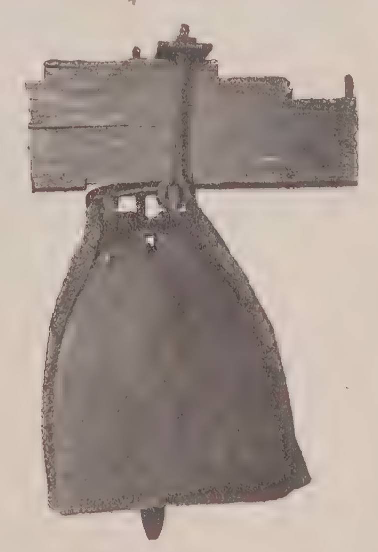
Tous ceux qui se sont occupés de l'histoire du Périgord connaissent le nom de M. le chanoine Brugière, qui, depuis de longues années, consacre sa vie à recueillir des documents sur sa province ; ceux qui s'intéressent à l'art campanaire n'ignorent pas que M. Berthelé s'est spécialisé, par des études ininterrompues depuis 20 ans, dans cette branche de l'archéologie, où il fait aujourd'hui autorité.

La réunion de ces deux noms sur la couverture de ce volume est donc bien faite pour attirer sur celui-ci l'attention des curieux de nos vieilles cloches : disons tout de suite que leur intérêt ne sera pas déçu et que nos deux érudits confrères ont édité une œuvre considérable tant au point de vue local qu'au point de vue général.

Cet ouvrage, où il n'y a pas à proprement dire collaboration, chaque auteur ayant eu sa part bien distincte, se divise en trois parties.

M. Brugière, sous le titre d'*exploration campanaire du Périgord*, donne (p. 171 à 456) les inscriptions, documents et notes concernant les cloches anciennes et modernes de presque toutes les communes des cinq arrondissements de la Dordogne ; l'historien local, le généalogiste trouveront largement à glaner dans ces matériaux en majeure partie inédits, transcrits avec ce soin méticuleux qui distingue les publications du vénérable chanoine.

La tâche de M. Jos. Berthelé a été différente : à lui a incombé le soin de faire précéder ce véritable *corpus* d'une longue étude (p. 3 à 169) où il a mis en lumière les éléments généraux apportés à l'histoire de l'art campanaire par la publication de M. Brugière. Ce travail, divisé en six chapitres : bibliographie, archéologie et statistique, épigraphie, paléographie, iconographie, histoire industrielle, est un véritable traité d'archéologie campanaire, que des tables analytiques très développées et soigneusement établies rendent d'un maniement très facile ; nous signalerons tout particulièrement les chapitres *épigraphie* et *paléographie*, ce dernier surtout qui comprend un dictionnaire des abréviations rencontrées sur les cloches du Périgord : à cause de l'existence vagabonde des anciens fondeurs qui se répandaient par toute la France, on peut considérer ce dictionnaire comme renfermant les abréviations usitées dans tous les pays par les fondeurs.



Cloche archaïque (carolingienne ??) en chaudronnerie de La Villedieu (Dordogne).

Une notice sur les fondeurs ayant travaillé en Périgord (pp. 457 à 573), d'après des documents recueillis un peu partout par M. Jos. Berthelé complète sa part dans l'ouvrage commun ; ajoutons que l'on retrouve dans les pages dues à la plume de l'aimable et savant archiviste, la critique judicieuse, la clarté et la méthode que nos lecteurs ont pu apprécier ici-même.

En raison de ces développements, que l'on ne pourrait trouver ailleurs, ce volume n'est pas une œuvre d'histoire locale pure ; il a une portée plus

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, pp. 200, 204, etc.



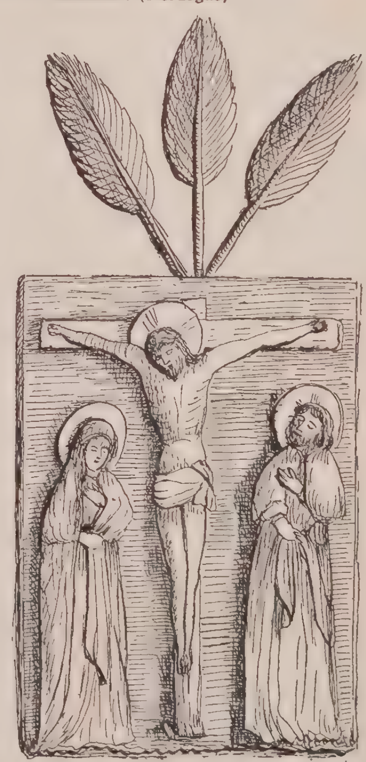


Inscription de la cloche (XIIIe siècle) de Saint-Julien-de-Castelnaud (Dordogne)

générale et ne s'adresse pas aux seuls Périgourdins, mais à tous les archéologues.

Il nous apprend que le Périgord renferme deux curiosités campanaires : la cloche de St-Julien-de-Castelnaud porte en effet une inscription établie au moyen de filets de cire roulés à la main, particularité qui caractérise les cloches du XIIIe siècle et qui se rencontre sur la cloche du musée de Bayeux datée de 1202 et sur celle de Moissac (1273). Cette province possède également la plus grande cloche en chaudronnerie actuellement connue : celle de la Villedieu, près Terrasson. On sait que ces cloches, sur l'antiquité desquelles on n'est pas d'accord, mais qui sont certainement très anciennnes, sont fort rares ; on cite celles de Cologne, Noyon, St-Pol-de-Léon, Rocamadour et Stival.

Les auteurs voudront bien en terminant nous permettre de leur adresser deux reproches : la description des ornements qui accompagnent les inscriptions est en général trop sobre, tout au moins pour les cloches antérieures au XVIIIe siècle : c'est pourtant au moyen de ces ornements et par ce moyen seul, qu'on peut identifier les cloches non signées communes au XVIe siècle. Enfin nous serions heureux de rencontrer dans les publications analogues une liste des cloches, bien rares il est vrai, sur lesquels les auteurs n'ont pas eu de renseignements : cette liste serait fort utile aux chercheurs de l'avenir.



Ornement de la cloche gothique (1579) de Chancelade (Dordogne).

Ajoutons que pareilles critiques peuvent aussi s'appliquer à l'œuvre de M. le chanoine Lecler : *les Cloches du diocèse de Limoges*.

Ce dernier ouvrage, celui que nous venons d'analyser et les nombreuses publications de M. Jos. Berthelé sur le Poitou, forment, pour ce groupe de trois provinces limitrophes, un ensemble que l'on chercherait vainement dans d'autres régions.

Roger D.

L'ÉGLISE CAROLINGIENNE DE SAINT-PHILIBERT DE GRANLIEU DEVANT LA CRITIQUE, par M. L. MAITRE. Broch. illus., 58 pp. Nantes, Dugas, 1907.

Nous avons fait connaître [1] l'opinion du R. P. De la Croix sur ce modeste monument, un des restes les plus curieux de l'architecture carolingienne, qui a été l'objet de plus de vingt publications depuis le XVIIe siècle. La conclusion du savant Jésuite est, que l'édifice aménagé en église en 819 et incorporé à un monastère en 836, fut primitivement une basilique civile rurale gallo-romaine.

A son tour, M. L. Maître s'est livré à une étude fouillée du petit monument de *Deas* à la base duquel il ne peut voir un monument romain. Il croit y retrouver des matériaux de luxe, de remploi et de provenance étrangère ; il reconnaît dans le plan original celui d'une basilique chrétienne. D'après lui deux absides terminaient le chevet en 815, et furent reculées vers l'Est en 836. L'église fut munie d'un déambulatoire contournant la crypte de Saint-Philibert. L'ancien chevet a été remanié après le XIe siècle. La nef principale a été épargnée en 847. Le transept est latin. L'église de Saint-Philibert constitue une exception, un type de transition entre l'art latin et l'art roman.

M. Maître prend pour point de départ de son étude non pas le carré du transept, mais la crypte du Saint, crypte datée par un témoin oculaire, par sa conformité avec les cryptes du XIe siècle, et par ses caractères architectoniques, notamment l'emploi de la brique, marque distinctive des édifices antérieurs à l'an mil. Le transept est bâti sur des matériaux qui n'ont pu être mis en œuvre qu'au IXe siècle.

M. Maître souhaite que le quatrième arc élevé à titre de restitution disparaisse de peur de perpétuer une erreur. Il estime que la restauration a été prématurée, et qu'elle doit être suspendue jusqu'à ce que la discussion soit close.

On conçoit que nous ne pouvons, à distance, intervenir entre deux archéologues éminents, que nous regretterions de voir rester en désaccord. Puisse jaillir la lumière du choc de leurs idées.

L. C.

OCULI ET ARMOIRES EUCHARISTIQUES EN LORRAINE, par l'abbé G. WALBOCK. In-8°, 52 pp.

On a fréquemment employé dans les églises lorraines des armoires ménagées dans le mur du chœur et munies d'une petite ouverture donnant sur le dehors.

Ces armoires ont servi de tabernacle, et offrent un spécimen de mobilier liturgique du plus vif intérêt. Elles sont en usage dans les pays du Rhin et dans l'Est de la France. Quant à l'oculus externe dont elles étaient munies, il faut en chercher le motif dans la dévotion à l'Eucharistie et à la vertu quasi-sacramentelle que les fidèles attachaient à la vue du Christ. Il est à noter que ces oculi donnaient partout sur la voie publique, et pour cela, au besoin, on plaçait cette « *lucarne du Saint-Sacrement* » du côté de l'Epître, à l'encontre de la règle. Comme l'a déjà fait remarquer notre érudit correspondant, M. L. Germain, l'usage des armoires a régné seulement au XVe siècle. Cette question un peu spéciale, mais intéressante, a été l'objet d'une longue dissertation, très fouillée de la part de M. l'abbé Walbock.

L. C.

NOTICES SUR QUELQUES ARTISTES LAVALLOIS DU XVIIe SIÈCLE. *Les constructeurs de retables*, par M. J. M. RICHARD. In-8°, 84 pp. Laval, Goupil, 1907.

Il n'y a pas d'art lavallois, mais Laval possède des monuments intéressants et a donné le jour à de nombreux artistes. L'église de Saint-Vénérand, le clocher d'Avénières, l'église et le cloître des Cordeliers, l'église des Jacobins et quantité d'édifices disparus ; d'autre part, des artistes tels que Jamet, Nepveu, Guillot, Jean Gamier, lui font un passé fort intéressant. Au XVIIe siècle surtout Laval a connu des architectes sculpteurs qui ont construit des églises et une collection de grands retables sculptés dans le beau marbre du pays, alors récemment découvert. Dans les environs se sont élevés les monastères des Ursulines de Laval, de Château-Gontier, de Sainte-Catherine, de Clermont. Les marbriers de Laval élèvent la façade classique de la cathédrale de Rennes ; ils sont appelés de toutes parts en Normandie et en Bretagne.

Telle est la matière modeste avec laquelle a

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 413.

été composé un beau livre, par la plume charmante d'un érudit distingué bien connu de nos lecteurs, qui fut un de nos anciens et estimés collaborateurs.

DE NIEUWE SINT-JACOB TE 'S HERTOGENBOSCH. CONSTRUCTIE beschreven door de Bouwmeesters Jos. CUYPERS en Jan STUYT, SYMBOLIEK, door Xav. SMITS. — 's Hertogenbosch, C. N. Teurlings, 1907. In-8°, de 51 p. et planches.

M. le professeur Cloquet a exprimé un jugement bien motivé sur l'intéressante église Saint-Jacques à Bois-le-Duc (1).

Cette église est aussi remarquable par son iconographie que par son architecture. Nous dirons un mot de celle-là, en prenant pour guide M. l'abbé X. Smits, iconographe de l'édifice. En effet MM. Jos. Cuypers et Jan Stuyt, se sont concertés avec un prêtre au sujet de l'iconographie de leur construction, précaution que des architectes moins cultivés qu'eux songent trop rarement à prendre.

L'orientation de l'édifice est peu rigoureuse à cause de la configuration du terrain à construire; son symbolisme est cependant accentué par la distribution des sujets figurés et par un autre moyen, qui nous paraît moins recommandable : les fenêtres circulaires ont un plus grand diamètre à mesure qu'on se rapproche du chœur (2).



Chœur de l'église Saint-Jacques à Bois-le-Duc.

Les douze piliers et pilastres qui supportent

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 327.
2. La chapelle des Fonts occupe le côté Sud à l'entrée de l'église. L'emplacement au côté Nord est plus conforme à la liturgie.

l'édifice ont reçu, par allusion à un texte de l'Apocalypse, les noms et les attributs des douze apôtres. Les piles de la coupole portent les noms des quatre évangélistes, et l'image de ceux-ci, avec les symboles de l'espace et du temps figurent sur les pendentifs.

La décoration des voûtes est très riche : les demi-coupoles des trois chœurs seront ornés de sujets bien appropriés : l'Adoration de l'Agneau par les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, l'apparition du Sacré-Cœur et celle de l'Immaculée Conception.

La coupole centrale représente le firmament où brille l'étoile au monogramme du Christ. Celle-ci illumine une théorie de saints, choisis parmi les plus vénérables des Pays-Bas. Ils se dirigent vers l'Orient que représente le chœur. Cependant cette décoration n'est-elle pas d'une richesse excessive et ne fait-elle pas trop valoir la coupole au détriment du sanctuaire ?

Les voûtes des nefs et des croisillons sont avec raison plus sobrement décorées. De simples rinceaux, prenant naissance à la clef, s'étendent sur les pans de voûte sur lesquels planent çà et là des anges avec banderoles.

La décoration des parois fait connaître la vie et les vertus de plusieurs saints nationaux.

Quant aux vitraux, leur iconographie est fort bien comprise. Nous ne voulons mentionner que ceux du chœur et des pignons du transept.

Le chœur est éclairé par les sept fenêtres de l'abside : elles sont réservées aux vertus théologales et cardinales par lesquelles l'âme doit s'élever à Dieu. Cette conception rappelle entre autres celle de l'église de Hoogstraeten où l'on trouve les sept sacrements, moyens de rapprochement entre l'homme et Dieu.

Dans le pignon Nord du transept, qui symbolise l'obscurité et le paganisme, est représentée l'adoration de l'Enfant-Dieu par les mages, scène principale à côté de laquelle figurent des personnages du monde païen, grecs ou romains, qui se convertirent et furent honorés comme saints.

Du côté de l'épître les scènes se rapportent aux Juifs et aux premiers convertis ; parmi eux, dans le panneau du milieu, figure le grand-prêtre Siméon et l'Enfant Jésus. Voilà pour les fenêtres.

Le pavement, qui doit être foulé par les pieds, ne peut pas être réservé aux noms ou aux images de saints. On y verra les animaux du *Benedicite* dans le chœur, des lys dans la chapelle de la Vierge, et, dans celle du Saint-Sacrement, le lierre, symbolisant la durée éternelle de l'amour divin (1).

A l'extérieur, les porches seront vraiment remarquables. A l'Ouest, au dessous de la grande fenêtre où figurera un jour la scène du Jugement dernier, sont représentés les justes et les réprouvés, symbolisés par les cinq vierges sages et les cinq vierges folles. Dans les voussures, sept médaillons figurant l'homme aux différentes époques de sa vie avertiront le passant de l'instabilité de la vie humaine.

En entrant par le portail Sud, le fidèle sera porté au respect et à la prière par l'image du patriarche Jacob élevant un autel à Dieu et de l'ange chassant Héliodore du temple pour son sacrilège. A l'entrée sous la tour se tiendra Saint Michel, prêt à défendre l'église contre quiconque voudrait la violer.

Rarement la décoration fut aussi bien étudiée dans les nouvelles églises. Celle de l'église de Bois-le-duc a de plus l'avantage d'être avant tout nationale ; elle montre et raconte aux fidèles la vie et les vertus des saints qui ont évangélisé la contrée, qui ont vécu dans le même milieu, qui sont issus du même peuple.

Pour nous modernes cette iconographie est peut-être un peu recherchée. C'est la raison pour laquelle M. Smits en a aussitôt assuré la compréhension par sa petite brochure, qui contribuera à faire renaître le goût de la décoration symbolique. Celle-ci, selon S. Grégoire, doit être le livre des ignorants. A. VAN COILLIE.

A. ROSSI, OPERE D'ARTE A TIVOLI dans la revue L'ARTE, 1904, t. VII, fasc. I-II, 19 pp., pl. et 12 fig. ; fasc. III-IV, 12 pp., pl. et 8 fig. — LE COPERTE EBURNEE DI UN EVANGELIARIO DELLA BIBLIOTECA BARBERINI dans BESSARIONE, 1904, 2e série, t. VI, 10 pp. et 2 pl. — LA COPERTA EBURNEA DI UN EVANGELIARIO DI LORSCH, ibid., 17 pp. et pl. — IL CENOBIO BASILIANO DI GROTTAFERRATA, dans la RIVISTA D'ITALIA, 1904, t. VII, 29 pp. et 14 fig.

Par suite du remarquable mouvement d'études qui existe à Rome dans le domaine de l'archéologie de l'antiquité classique et chrétienne, les recherches relatives à l'art du moyen âge y étaient autrefois négligées. Cette situation, comme on sait, s'est modifiée considérablement depuis quelques années. M. Attilio Rossi est un de ces historiens de l'art, qui veulent tirer de l'oubli les richesses artistiques que le moyen âge et la première Renaissance ont légués à Rome et aux localités voisines. La simple analyse de quelques-unes de ses études prouve que ses efforts ne sont pas stériles.

La petite ville de Tivoli conserve un beau triptyque en argent, peu remarqué. Le corps du triptyque, exécuté dans le style de la Renaissance

1. Le lierre a-t-il bien ce sens symbolique dans l'iconographie traditionnelle ? (N. du R.)

florentine provient d'une donatrice morte avant 1435. Il est surmonté d'un couronnement dû sans doute à une restauration faite en 1449. Quoique postérieur au triptyque, le couronnement est de style gothique. Il paraît l'œuvre d'un artiste vénitien, influencé par l'art allemand.

La même ville conserve deux panneaux peints par *Bartolomeus de Senis*, sans doute Barthélemy Bulgarini, peintre siennois qui séjournait à Rome en 1369. Un troisième panneau représente S. Bernardin de Sienne. Il est à rapprocher d'œuvres semblables conservées à Viterbe et à Sienne même, où existe un portrait du saint justement attribué à Sano di Pietro, peintre siennois du milieu du XVe siècle.

Les fresques de l'église Saint-Jean l'Évangéliste sont remarquables. Elles sont exécutées par des peintres romains de la fin du XVe siècle. L'un d'eux appartient à l'école que le Pinturicchio forma à Rome.

Les sculptures en ivoire sont parfois très diversement appréciées par les savants. M. Rossi émet à son tour un jugement sur deux anciennes couvertures d'évangéliaires. La couverture de l'évangéliaire Barberini (*Vatic. Barber.* XI, 168, N. 1862), lui semble appartenir à l'art byzantin, surtout par son iconographie. Sa sculpture barbare la rapproche du XIIIe siècle byzantin.

Par contre la belle plaque de l'évangéliaire de Lorsch (*Palat. lat.* 50), apparentée à une plaque du musée de *South Kensington*, qui n'a pas tout à fait les mêmes dimensions, paraît être une œuvre rhénane du Xe ou du XIe siècle. Elle rappelle les miniatures carolingiennes de l'école de Metz, et adopte la distribution que l'on retrouve dans les ivoires à cinq divisions, du Ve et du VIe siècle.

L'étude que M. Rossi a consacrée à l'abbaye basilienne de Grottaferrata est une intéressante notice générale sur cette abbaye. Elle esquisse d'abord à grands traits son histoire et les modifications qu'elle a subies dans le cours des âges, spécialement à l'époque moderne, grâce à ses abbés commendataires. On remarque surtout à Grottaferrata la porte de l'église abbatiale, les mosaïques et les fresques. Ces œuvres ont bien le caractère du milieu auquel elles appartiennent : un centre de culture byzantine transplanté aux portes de Rome. La porte est en bois, mais sa sculpture méplate de rinceaux et le décors de ses chambranles, sont inspirés des portes byzantines en bronze, conservées dans le sud de l'Italie. Les mosaïques, de même que les fresques, sont byzantines par leur dessin et leur iconographie : on y remarque la δεεσις, l'hétimasie du trône, etc. M. Rossi attribue toutes ces œuvres à la décadence du second âge d'or byzantin : les mosaïques à l'époque où l'abbé Didier du Mont-Cassin eut appelé à lui des artistes byzantins (1066), et fait revivre l'art de la mosaïque en Italie ; les portes à la même époque, soit à la fin du XIe siècle, ou au commencement du XIIe siècle ; les fresques à la fin du XIIIe siècle. Parmi les objets remarquables que l'abbatiale conserve, signalons des fonts baptismaux, dus aux marbriers romains du XIIe ou du XIIIe siècle. Leur iconographie : baptême d'un enfant, baptême d'un adulte, scènes de pêche, rappelle l'antiquité chrétienne plutôt que le moyen âge. Un pallium en soie blanche damassée, avec orfrois historiés tissés d'argent, appartient aussi à la fin du XIIe siècle. C'est un magnifique produit de l'art textile oriental, moins remarquable cependant que la célèbre dalmatique conservée à Saint-Pierre de Rome. R. M.

L'ÉGLISE DE SAINT-JACQUES A LIÉGE, par M. Gustave RUHL. Broch. in-8°, 23 pp. illust. Liége, Cormaux, 1907.

Si l'église malheureusement rasée de St-Lambert fut longtemps la cathédrale liégeoise, la belle église de St-Jacques-le-Mineur fut comme le temple communal, le siège officiel où les deux bourgmestres de Liége prêtaient serment.

Fondée comme abbatiale bénédictine par Balderic II, sa première pierre fut posée le 25 avril 1016 ; la crypte fut consacrée le 6 septembre suivant en l'honneur de S. André. Le 24 août 1030, l'église fut consacrée.

L'abbé Renier de Heyendael forma, en 1418, le projet de reconstruire l'église. Les travaux de chœur furent arrêtés en 1421 au seuil des fenêtres, interrompus par les calamités politiques. En 1513, le vieux chœur roman compris encore dans le « pourpris » de la nouvelle église s'effondra, écrasant la crypte. En 1513, les travaux étaient repris par l'abbé Jean de Cromois; l'édifice fut terminé en 1538 et consacré le 13 mars 1552. C'est à cette époque qu'on doit rapporter la belle salle capitulaire qui était adossée au croisillon Sud du transept et qui a été démolie en 1873. L'abbé Herman Rave fit construire en 1558 le remarquable portail de la Renaissance, d'après des plans attribués à Lambert Lombard. En 1602 fut élevé le jubé. L'ouragan de 1651 détruisit l'une des tours latérales du narthex, et la seconde fut démolie.

L'église fut sécularisée en 1785 et devint collégiale ; devenue ensuite paroissiale elle fut restaurée à partir du milieu du siècle dernier par les architectes Génicot, Delsaux, Halkin et Van Assche (côté S. du narthex). Tel est le résumé

de l'historique de cette église, que M. Ruhl présente en termes très précis.

De l'époque romane reste le massif narthex en grès houiller de Vivegnies. Il est surmonté d'un clocher analogue à ceux de Ste-Croix, de St-Séverin, en Condroz, de St-André, ainsi qu'aux tours absidales des Apôtres de Cologne, et au clocher de Sinzig et d'Ahrweiler.

La description que nous donne M. Ruhl de ce remarquable monument ne vaut pas sa notice historique; elle offre des lacunes. Elle ne signale pas même les si curieuses résilles flamboyantes bipartites des fenêtres coupées en deux sur l'axe par un pilastre. Il n'est plus permis aujourd'hui de donner une description d'église sans publier le plan terrier; c'est trop indispensable et trop aisé. C'est ici que seraient venues à propos les instructions récemment fournies par M. Lefebvre-Pontalis pour la description d'une église. Si l'auteur avait suivi cette excellente méthode, il aurait mieux détaillé l'architecture si remarquable de ce riche vaisseau, et pour cela, il aurait bien fait de reporter en annexe les détails relatifs au mobilier. Celui-ci, par contre, est passé en revue avec soin et force renseignements bien explicites.

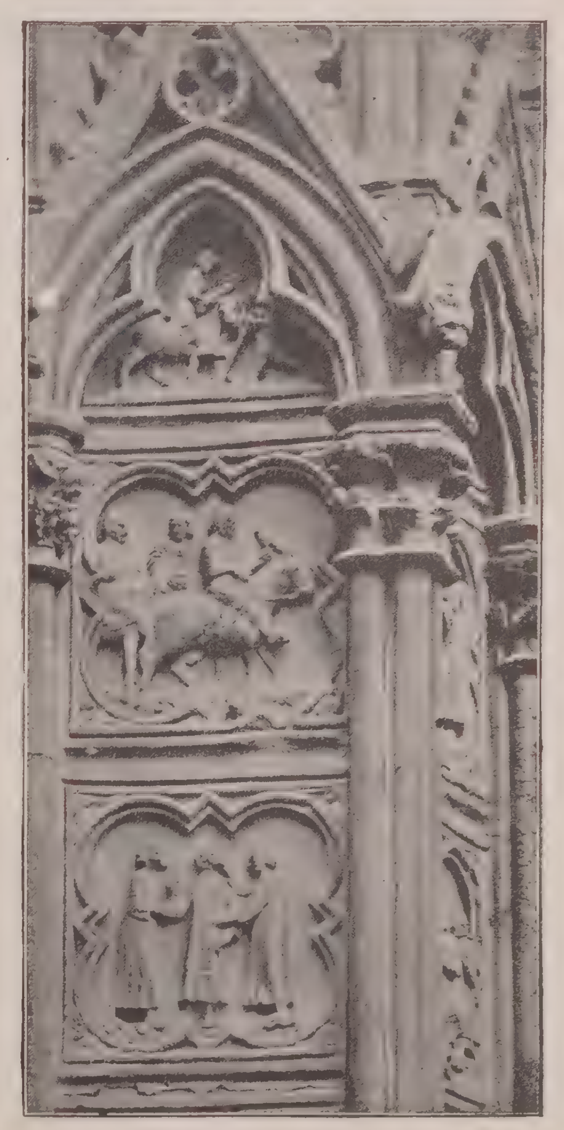
En somme, la description archéologique de St-Jacques reste à faire, mais la notice de M. Ruhl renseignera parfaitement le visiteur de St-Jacques sur maintes particularités de ce prestigieux vaisseau.

L'auteur signale l'escalier à double hélice existant au côté méridional du chœur, presque unique de son espèce, par où montaient d'un même pas les deux bourgmestres de Liége, après leur élection, à la chapelle supérieure, en souvenir de l'égalité de charges consacrée en 1303 ; ce détail mérite d'être enregistré. Nous ajouterons que cette ingénieuse combinaison, bien digne de nos anciens constructeurs, est venue bien à point dans une construction moderne, l'Hôtel des Postes de Gand [1]. L'espace faisait défaut pour un escalier indispensable qui doit donner passage à des allants et venants nombreux, se croisant; on s'est tiré d'affaires à l'aide de cette même double hélice, servant l'une aux allants, l'autre aux venants.

L. C.

LES PORTAILS LATÉRAUX DE LA CATHÉDRALE DE ROUEN, par Mlle L. PILLION. Grand in-8°, 250 pp., 69 gravures. Paris, Picard, 1907.

Il y eut, au siècle dernier une dame archéologue, très érudite et même un peu savante, qui acquit une belle notoriété par l'originalité de ses patientes et profondes études de la symbolique médiévale ; elle créa, pour ainsi dire, une science nouvelle et un peu factice et imaginaire, la *zoologie hybride et mystique*. Le style modeste



Histoire du mauvais riche. — Détail.

et impersonnel de ses écrits, l'enthousiasme contenu qu'ils laissent transpercer, trahissent son caractère noble et délicat, et une belle âme éprise de science, de religion, de poésie et d'art. Notre ancien directeur a fait connaître [1] aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* Mad.

1. Architectes L. Cloquet et E. Mortier.

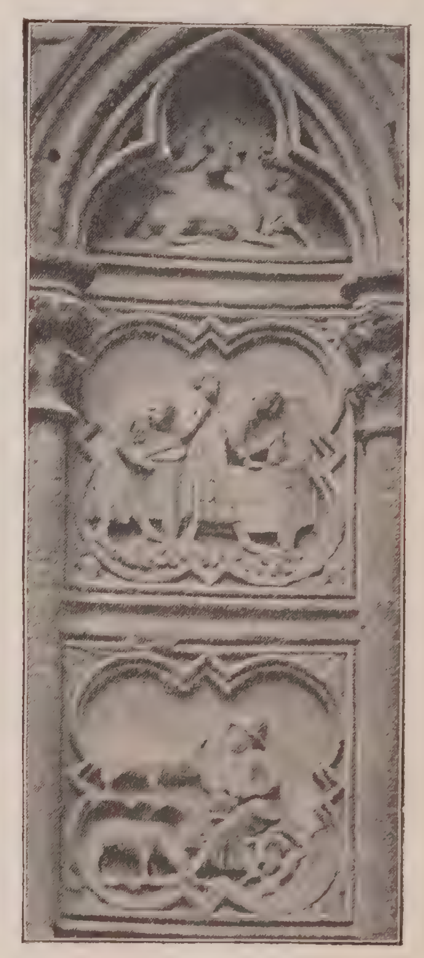
1. Voir J. Helbig, *Revue de l'Art chrétien*, année 1886, p.

Félicie d'Ayzac, religieuse de Saint-Denis, qui a découvert dans les tours de l'abbatiale de St-Denis des merveilles iconographiques inaperçues.

De nos jours, cette aimable archéologue féminine, aux procédés peut-être trop subjectifs, a

Portail des Libraires. — Détail.

une émule non moins distinguée, non moins affinée, et plus attachante dans ses œuvres, qui bénéficient de la perfection des méthodes modernes, tout objectives. Mademoiselle Louise Pillion n'est pas non plus une inconnue pour nos abonnés ; elle a bien voulu nous donner une étude sur un tympan de porte à la Cathédrale de Rouen, qui est un spécimen de son talent et de sa science [1]. Il n'est guère donné aux archéologues masculins d'apporter à une étude d'iconographie chrétienne autant de finesse de vue et d'analyse, autant de charme d'expression, alliés à une plus belle préparation scientifique et à une plus large documentation, qu'elle n'en a déployé dans le beau volume, si



Histoire du mauvais riche.

richement illustré, que nous avons le plaisir de faire connaître à nos lecteurs.

Tout le monde connaît les merveilleuses sculptures du portail de la Calendre et des Libraires de la cathédrale de Rouen, dont le soubassement a été décoré, à la manière des vitraux légendaires, d'une multitude de petits médaillons, qui sont comme les pages d'un livre histo-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 181.

rié formant un ensemble unique d'iconographie. D'un côté se déroulent des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, de l'autre « des grotesques » fantaisistes voisinent avec les représentations du premier chapitre de la Genèse ; les uns sont du commencement, les autres de la fin du XIII[e] siècle. Nous sommes au moment où les bas-reliefs anecdotiques se substituent aux figurations dogmatiques dans les sculptures des cathédrales françaises.



Portail des Libraires. — Détail.

Cette mine de renseignements iconographiques avait jusqu'ici, par son abondance même, déconcerté les investigateurs. M[lle] Pillion a entrepris avec un grand succès d'en faire la lecture complète, et d'introduire ainsi un brillant chapitre dans le *Corpus* de l'art du moyen-âge. L'Écriture Sainte en main, ou plutôt sa traduction française médiévale qu'elle transcrit à côté, l'auteur détaille et interprète chacun de ces nombreux médaillons, qui illustrent de manière ravissante, d'une part les histoires de Job, de Jacob, de Joseph, de Judith, du mauvais riche, ainsi que les vies des évêques saint Romain et saint Ouen, d'autre part, le récit de la Création, accompagné de sujets fantaisistes extrêmement curieux. L. C.

LE PORTAIL D'ÉTAMPES, « *la fausse scène de l'Ascension au XII[e] siècle* », par M. L. E LEFEVRE. Broch. Aubert, Versailles, 1907.

M. Lefevre s'est attaché à prouver que la sculpture du portail méridional de Notre-Dame d'Étampes ne figure pas l'Ascension, mais le Christ dans le Ciel ou l'*Agnus Dei*, entouré des Apôtres, série inspirée de l'Apocalypse. C'est intéressant, surtout, en ce qu'au lieu d'un des épisodes historiques de la vie du Sauveur, nous avons devant nous un sujet mystique, idéal, de portée générale.

Nombre de figurations semblables auraient été mal interprétées. C'est le cas encore pour celles du portail occidental de Chartres, et de la fresque du baptisère de St-Jean de Poitiers.

Pour la scène de l'Ascension, deux formules, dit M. Lefevre, se rencontrent à l'époque romane. Dans la première, le Christ, vu de côté, monte un escalier, réel ou supposé, et tend les bras vers le Père. C'est la donnée de l'escalade ; cette tradition, sans autorité d'ailleurs, a passé jusqu'au milieu du moyen-âge ; c'est néanmoins le thème admis par Guillaume Durand.

Dans la seconde l'artiste montre les pieds seuls de Jésus montant au ciel, au-dessus des apôtres ; elle va de l'époque romane jusqu'au XV[e] siècle, jusqu'à Fra Angelico.

Notre collaborateur M. P. Magin, défend une autre thèse dans un article qui paraîtra dans notre prochaine livraison. L. C.

Périodiques.

ÉMULATION.

Le bel organe de la Société centrale d'architecture publie les plans et vues photographiques d'une intéressante église gothique moderne, celle de la Sainte-Famille à Lierre par M. Éd. Careels. C'est un très élégant et très aérien vaisseau voûté d'arête. Porté par de sveltes colonnes bien brabançonnes, il se rattache au type de la *Hallenkirche ;* le caractère régional est fortement accusé non seulement par le détail intérieur, mais encore par le parti très accentué des gâbles et des pénétrations au droit de chacune des fenêtres des collatéraux, lesquels ne sont pas des bas-côtés. La tour est sur le flanc Nord. La simplicité et la pureté des lignes, le bel appareil et toutes les qualités d'une saine construction donnent à cet édifice une haute valeur esthétique. L. C.

ZEITSCHRIFT FUER CHRISTLICHE KUNST, 1907/8, 1 à 6.

M. E. Firmenich-Richartz montre comment le talent de Quentin Metsys innove en peinture. Il s'attache aux tableaux représentant la Passion du Christ en croix, sujet que le peintre affectionnait. Il publie le crucifiement de la collection Meyer-van den Bergh *(Passionsbilder des Quinten Massys*, col. 1-8 et pl.).

La commune de Tirol près Meran possède un ancien manoir dont la chapelle-double offre un grand intérêt. Mgr Graus la décrit. *(Die Doppelkapelle im Schloss Tirol bei Meran*, col. 7-18 et 4 fig.) La chapelle a des tribunes munies d'un chœur avec autel. Il existe dans le Tyrol plusieurs chapelles de ce genre (Mgr Graus en a décrit quelques-unes dans *Kirchenschmuck*, 1905), tandis que certaines autres avaient un étage véritable, communiquant avec le rez-de-chaussée par une large ouverture. L'auteur retrouve sur le portail du XII[e] siècle de la chapelle, des figures symboliques de la Rédemption reprises au *Physiologus*. La chapelle possède un retable, œuvre de l'école de Michel Pacher.

M. le chanoine Schnütgen décrit deux projets d'ostensoirs romans conçus par M. W. Mengelberg. *(Zwei Monstranz-Entwürfe romanischen Stils*, col. 19-26 et 2 fig.) L'un et l'autre offrent de l'intérêt. Le premier s'inspire, mais dans une mesure discrète, des formes architectoniques du style roman. Le second est également d'une conception bien raisonnée, mais il emprunte plus exclusivement ses éléments à l'ornementation romane. Il représente l'arbre de vie, idée symbolique qui s'y trouve développée avec un à-propos et une unité remarquables.

Le même auteur décrit un vitrail-médaillon qu'il a acquis autrefois à Werden. Originaire du Bas-Rhin, il représente l'Annonciation. Ce paraît être une des plus anciennes œuvres dans lesquelles on remarque le rouge de fer, couleur d'émail qui vint enrichir la palette du peintre-verrier à la fin du XV[e] siècle *(Spätgotisches Medaillon-Glasgemälde vom Niederrhein*, col. 33-34 et pl.).

Le Musée des arts industriels à Cologne possède deux peignes liturgiques remarquables. Le R. P. B. Kleinschmidt les étudie. Il attribue le beau peigne de S. Héribert (fig. 1) à l'école de Metz et au milieu du X[e] siècle. L'autre peigne, orné de feuillages et de deux avant-corps d'animaux, sans doute des pégases, appartiendrait au XII[e] siècle et à l'école de Saxe. (*Zwei mittelalterliche Elfenbeinkämme*, col. 35-44 et 3 fig.) Un manuscrit allemand du *Speculum ecclesiae*, daté de 1150 environ, prouve que les simples prêtres faisaient usage du peigne liturgique (col. 157-158).

M. Schnütgen décrit un vitrail en style de la renaissance placé par M. Oidtmann dans une chapelle de la cathédrale de Paderborn, consacrée autrefois à saint Hippolyte, maintenant à saint Joseph (col. 45-48 et fig.).

M. J. Springer étudie une *Biblia pauperum* manuscrite, offerte en vente en Angleterre. Il la considère comme une copie, d'âge incertain, d'une œuvre qui devait être très remarquable et qui datait sans doute de la première moitié du XV[e]



Fig. 1. — Peigne liturgique de S. Héribert (X[e] siècle).

siècle. Celle-ci n'est donc pas l'œuvre de Conrad Witz. La copie semble appartenir à la région orientale de l'Allemagne du Sud. (*Die Biblia Pauperum Weigel-Felix*, col. 49-58.) Cependant M. Schmarsow voudrait examiner l'œuvre à nouveau, avant de se prononcer sur sa nature et avant d'admettre que Witz n'en est pas l'auteur. (*Ueber Konrad Witz und die Biblia Pauperum Weigel-Felix*, col. 83-92.)

En effet l'examen d'une monographie très rare, publiée par Campbell-Dodgson, lui a donné la conviction que sa présomption était fondée : Witz est bien l'auteur de la *Biblia Pauperum*. La comparaison attentive de ses œuvres authentiques avec les illustrations reproduites de la

Biblia, prouve une communauté d'origine que les différences de but et de procédés ne peuvent guère voiler. (*Die Biblia Pauperum Weigel-Felix und der Maler Konrad Witz*, col. 129-153 et fig.)

Dans quelques églises de Belgique on rencontre des ciboires qui servent en même temps d'ostensoir. Ils datent du XVIIe siècle. La collection Schnütgen à Cologne comprend un bel objet de ce genre qui remonte au commencement du XVe siècle. (*Hochgothische silbervergoldete Ciborium-Monstranz*, col. 65-66 et pl.)

Les Parler sont une des familles les plus en vue dans l'histoire de l'architecture allemande du XIVe siècle. Cependant la biographie des maîtres qui en sont issus est très obscure. M. H. Rahtgens a trouvé leur marque sur une console du musée Wallraff-Richartz de Cologne: tête couronnée de feuillage, datant de la première moitié du XVe siècle. La présence de cette œuvre à Cologne est peut-être un indice des relations anciennes qu'avait la famille avec la métropole rhénane. (*Ein Parlerzeichen in Köln*, col. 66-74 et 3 fig.)

M. Schnütgen fait connaître une statue moderne de S. Antoine dans le style du XIVe siècle. (*Neue Statue des hl. Antonius von Padua*, col. 75-76 et fig.)

Le *suppedaneum* sur lequel reposent les pieds du Christ crucifié est d'abord un simple piédestal qui aide à éloigner toute idée de souffrance; plus tard il symbolise la victoire du Christ sur les puissances terrestres, qui, à la longue, se transforment elles-mêmes en principe mauvais. (G. Schönermark, *Das Fussbrett am Kreuze Christi*, col. 77-82 et 7 fig.)

M. Schnütgen publie une sculpture de sa collection qui représente d'un coté la Vierge avec l'Enfant et de l'autre sainte Anne portant la Vierge et Notre-Seigneur. Cette sculpture qui date de 1520 environ, est d'origine westphalienne et pendait dans le vaisseau de l'église de Halle, entourée d'une gloire. (*Schwebende Doppelfigur spätester Gothik*, col. 97-78 et 2 pl.) Une seconde sculpture de ce genre, datant de 1500 environ, offre des deux côtés la Vierge avec l'Enfant.

En démolissant un autel de l'église de Niederzier on a trouvé dans le sépulcre aux reliques le sceau de l'évêque Philippe d'Osnabrück (1141-1173). L'autel a été consacré après 1165 (*Altarconsekrationssiegel des XII. Jahrhunderts in der Pfarkirche zu Niederzier*, col. 155-156).

Voici de nouveau deux vitraux de la riche collection Schnütgen. Ils appartiennent à la fin de l'époque romane. On y voit la mort et le couronnement de la Vierge, et en dessous, la figure des donateurs. Ils paraissent être d'origine colonaise, apparentés aux vitraux de Marbourg et de Saint-Cunibert de Cologne. (*Zwei spätromanische Glasgemälde*, col. 161-162 et pl.)

L'évangéliaire de Cunon de Falkenstein, archevêque de Trèves, exécuté en 1380, vraisemblablement dans l'abbaye de Saint-Matthias, comprend cent cinquante miniatures, d'un style moins élégant que les miniatures françaises de l'école de Metz. Leur auteur s'est manifestement inspiré du *Codex Egberti*, que Trèves possédait alors et qui fut exécuté au Xe siècle à Reichenau.

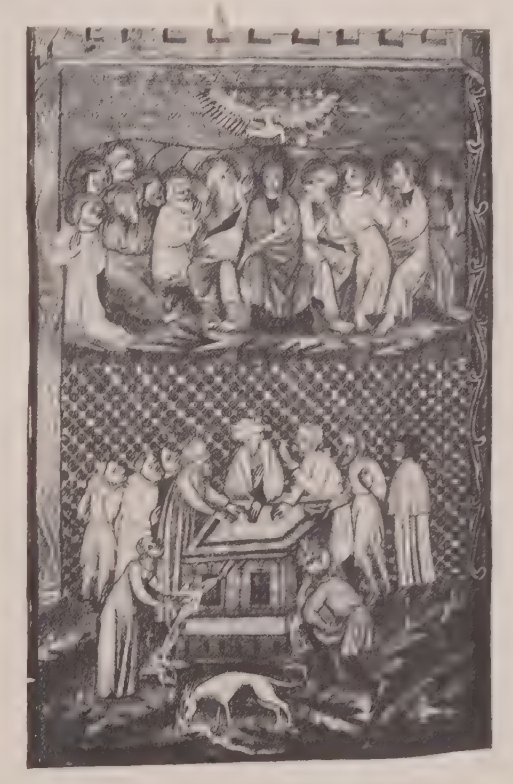


Fig. 2. — Évangéliaire de Trèves, 1380. La Pentecôte.

La miniature qui illustre l'évangile de la Pentecôte est une des meilleures preuves de ce fait (fig. 2): on y voit représentée comme dans le *Codex Egberti* la source de doctrine qui donne la vie au peuple. (St. Beissel, *Das Evangelienbuch des Kurfürsten Kuno von Falkenstein im Dome zu Trier*, col. 163-172 et 4 fig.)

M. Th. Raspe rappelle l'attention sur un groupe du crucifiement en bronze élevé à Hambourg, en souvenir d'un des trois repos du Christ sur le chemin du Golgotha. C'est une œuvre anonyme qui peut dater de 1520 environ et qui ne manque pas de mérites quand on la compare à d'autres travaux de même genre. (*Eine bronzene Kreuzigungsgruppe in Hamburg*, col. 173-180 et fig.)

M. O. Doering fait connaître une pierre tombale de la seconde moitié du XIIe siècle trouvée dans le sol lors de la démolition de l'église d'Altenplathow. On y voit l'image en relief du défunt. C'est une sculpture saxonne, grossière mais remarquable par sa rareté, due peut-être à l'école de l'archevêque Wichmann de Magdebourg. (*Der romanische Grabstein in Altenplathow*, col. 181-188 et fig.)

R. M.

MUSÉES ET MONUMENTS DE FRANCE
1907, n°s 3 à 7.

Une assertion de Vasari avait accrédité l'opinion que R. Ghirlandajo aurait exécuté le manteau bleu de la *Belle Jardinière*. M. Durand Gréville fait justice de cette opinion, en se basant sur l'étude du chef-d'œuvre même. Il croit que le célèbre tableau du Louvre est tout entier de la main de Raphaël (*La légende du manteau de la Belle Jardinière*, pp. 50-52).

Le Musée Calvet à Avignon acquit récemment une Vierge bien connue, exposée sur la façade d'une maison de la ville. Lors de son déplacement, une inscription tracée sur le socle apprit qu'elle décorait autrefois le portail des Célestins édifié en 1480. M. L. H. Labande, qui fait connaître cette belle œuvre d'inspiration gothique, rappelle les statues de Lazare et de Marthe qui décoraient une chapelle des mêmes Célestins. Il se demande si la statue de Madeleine qui leur faisait pendant n'existe plus. (*Trois statues de Célestins d'Avignon au musée Calvet*, pp. 52-54 et pl.)

Les tapisseries de Notre-Dame de Beaune devront subir quelques restaurations à l'atelier des Gobelins. M. H. Chabeuf rappelle en deux pages l'histoire et l'iconographie de ces célèbres tentures, entreprises en 1474, aux frais du cardinal Rolin, par Pierre Spicker, artiste flamand établi à Dijon et exécutées en 1500 aux frais du chanoine Hugues le Coq. (*Les tapisseries de Notre-Dame de Beaune*, pp. 59 60 et pl.)

Mlle Louise Pillion décrit avec une admiration raisonnée et une plume délicate, les peintures qui ornent la voûte sexpartite du chœur de la chapelle Saint-Julien, à Petit Quevilly, près Rouen. Elles représentent des scènes de l'histoire de la Vierge et paraissent appartenir au début du XIIIe siècle. (*La chapelle Saint-Julien à Petit-Quevilly, près Rouen*, pp. 61-63 et pl.)

Les ducs de Bourgogne possédaient en 1487 un exemplaire du roman de Renaud de Montauban. Aujourd'hui les quatre premiers volumes de cet ouvrage appartiennent à la Bibliothèque de l'Arsenal, le cinquième à la Bibliothèque royale de Munich. D'après un extrait de comptes, retrouvé à Lille par M. Henry Martin les miniatures qui décorent le premier volume furent exécutées par Loyset Lyedet entre les années 1460 et 1467. Elles sont surtout intéressantes pour les costumes et les intérieurs. (*Une œuvre de l'enlumineur Loyset Lyedet*, pp. 65-67 et pl.)

M. Gaston Migeon fait connaître *Deux statuettes de Vierges gothiques en bronze doré et en ivoire, acquisitions récentes du Musée du Louvre*. La première lui paraît appartenir au dernier quart du XIIe siècle, la seconde au XIVe siècle (pp. 68-69 et pl.).

M. J. Laran donne une courte notice sur *L'exposition des portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIIe siècle*. Cette exposition a réuni à la Bibliothèque nationale cent cinquante miniatures, une cinquantaine de portraits peints et près de trois cents dessins. Les organisateurs de l'exposition n'ont pas voulu remonter plus haut dans l'histoire de l'art, parce qu'avant la fin du XIIIe siècle « on ne voit pas dans les figures des manuscrits l'intention de réaliser des portraits » (pp. 69-72).

M. A. Moulins donne une courte description de *L'église d'Aubazine*, construite par les cisterciens à la fin du XIIe siècle et dont tous les archéologues connaissent les vitraux incolores, avec leurs plombs aux courbes harmonieuses (pp. 78-80.).

Le *British Museum* possède un cadre reliquaire de la Sainte Epine, orné de fleurs, serties à griffes, d'émaux opaques et translucides, de perles fines et de pierres précieuses. On y voit, représenté par des figurines émaillées, le jugement dernier. M. J. Destrée attribue cette œuvre à l'an 1400 environ. Il la met en rapport avec le *Roessel* d'or d'Altoeting et le reliquaire de la chapelle du S. Esprit conservé au Louvre. Ces trois œuvres proviendraient des orfèvres allemands qui au XIVe et au XVe siècle ont travaillé à la cour de France (pp. 84-86 et pl.).

M. G. Durand fait connaître *Les tableaux de la confrérie du Puy Notre-Dame au musée de Picardie à Amiens* (pp. 86 88 et pl.). On les conservait naguère à l'évêché d'Amiens. Le Puy de cette ville portait dans ses statuts que le maître élu chaque année devait offrir un tableau à la Vierge. Une vingtaine de ces tableaux sont conservés, parmi lesquels sept se trouvaient à l'évêché d'Amiens. Quatre de ceux-ci datent du premier quart du XVIe siècle.

La princesse Ténichev expose au pavillon de Marsan les collections de son musée d'art russe. Un iconostase à trois doubles portes, différentes

de style et d'époque, forme l'entrée de l'exposition, où l'on admire des icones peintes de toutes les écoles russes, des revêtements d'images en orfévrerie, des icones brodées, des tissus, des vêtements liturgiques et profanes en quantité considérable. Ou y peut étudier l'art décoratif russe dans toute sa richesse et sa variété déconcertante. (Denis Roche, *Le Musée Ténichev au pavillon de Marsan*, pp. 97-100 et 2 fig.)

A l'exposition de portraits, dont il est question plus haut, figure une image de l'empereur Maximilien I, dessinée à la plume en marge d'un livre de prières. *Le livre de prières de l'empereur Maximilien* (pp. 105-106 et pl.) fut imprimé à Augsbourg par Hans Schönperger en 1513. Il fut tiré à dix exemplaires, tous sur vélin. L'exemplaire réservé à l'empereur est conservé en partie à Munich et en partie à Besançon. Il est orné d'excellents dessins à la plume dus à Albert Dürer, à ses élèves et à son frère Hans, qui dessina le portrait de l'empereur exposé à Paris. L'empereur lui-même avait fourni le sujet de la plupart des dessins. M. Georges Gazier a découvert d'où proviennent les feuillets conservés à Besançon. Ils appartenaient avant la Révolution au couvent des bénédictins de Saint-Vincent de Besançon.

M. L. H. Labande rend compte des travaux exécutés au palais des papes à Avignon. On sait que jusque dans ces derniers temps le palais servait de caserne. La ville, peu soucieuse d'avoir à charge d'entretenir un vaste monument, souhaitait même que l'administration militaire conservât pour elle le vieil édifice. Elle paraît avoir changé d'opinion après l'exécution des premiers travaux de restauration. La salle d'audience et la chapelle pontificale, dégagées d'étages qui les recoupaient, sont remarquables. On a découvert dans le palais de nombreuses fresques. La salle de la Garde-Robe est ornée de chasses, de pêches, etc., qui paraissent dater du commencement du XV[e] siècle. On peut se demander si elles ne remplacent pas un décor de tapisseries enlevé par les papes à leur départ. (*Le palais des papes à Avignon et ses nouvelles fresques*, pp. 108-111 et pl.)

R. M.

NUOVO BULLETINO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA, 1906, t. XII, n[os] 3-4.

Un sarcophage découvert en 1904, *rue della Lungara*, est couvert sur le devant de strigiles, entrecoupés au centre et aux extrémités de sculptures à sujet. Au centre une orante entourée d'oiseaux représente l'âme dans la béatitude ; à l'extrémité gauche un pêcheur avec hameçon et panier est en relation avec une scène de baptême, représentée à côté sur la face étroite du sarcophage, tout comme le Bon pasteur de l'extrémité opposée amène sur la face étroite correspondante la représentation d'un troupeau de brebis. (O. Marucchi, *Di un sarcofago cristiano recentemente scoperto ed ora collocato nel museo delle terme*, pp. 199-205 et pl. V-VI.)

Il existe quelques témoignages d'après lesquels l'antique Narona en Dalmatie ne disparut pas avant la fin du VI[e] siècle. Cette opinion est confirmée par quelques débris d'objets, tel un fragment de clôture en marbre représentant un vase accosté de deux paons, symbole de la vie éternelle. Ce fragment paraît dater du V[e] ou du VI[e] siècle (Fr. Bulié, *Di un antico bassorilievo con rappresentanza eucaristica*, pp. 207-214 et fig.)

M. A. Muñoz a étudié, en préparant la publication en trichromie du codex en parchemin pourpré de Rossano, les fragments trouvés en 1899 du codex de Sinope. Il en décrit les miniatures, illustrant quelques chapitres de l'évangile de Matthieu, il examine leur iconographie et leur style. L'iconographie des diverses scènes est déjà complètement fixée et ne se modifiera plus dans l'art byzantin du moyen âge ; le style est le même que celui du codex de Rossano et de la Genèse de Vienne, mais sa perfection moindre porte M. Muñoz à dater les fragments de Sinope de la fin du VI[e] siècle. Tout porte à croire que les trois œuvres proviennent de l'Asie Mineure. (*Codex purpureus Sinopensis*, pp. 215-237 et pl. VII.)

Le Père G. Celi s'occupe de l'interprétation d'un *graffito* trouvé dans la crypte des Saints-Félix et Adauctus, déblayée en 1904. Il croit que le *graffito* n'est pas antérieur au VI[e] siècle, ni postérieur au X[e]. (*Di un graffito di senso liturgico nel cimitero di Commodilla*, pp. 239-252.)

En 1802 on découvrit, dans la catacombe de Priscille, un *loculus* clôturé par trois plaques en briques qui portaient l'inscription suivante LVMENA | PAX TE | CVM FI. En transposant la première plaque on obtenait : *pax tecum filumena.* A côté de l'inscription se voyaient quelques symboles : une ancre, des palmes. Dans la chaux qui retenait les plaques était fixée une de ces ampoules de verre qui passèrent longtemps pour des vases de sang. A une époque où l'archéologie chrétienne n'avait encore aucun caractère scientifique, il n'en fallut pas davantage pour faire croire qu'on se trouvait en présence de la sépulture d'une sainte Philomène, vierge et martyre. Quoiqu'une martyre de ce nom soit complètement inconnue à Rome, l'interprétation eut bonne fortune et actuellement encore elle trouve ses adeptes.

M. H. Marucchi, pris à parti par eux, examine avec soin la question. Voici ses conclusions, excellemment motivées :

C'est à dessein que la disposition des plaques bouleverse l'inscription. Le même fait se rencontre dans les catacombes et ailleurs, lorsqu'une plaque épigraphique a été remployée.

Les symboles qui accompagnent l'épitaphe de Philomène n'ont rien de propre au martyre et peuvent figurer sur les tombes de simples fidèles.

Rien ne prouve que la fiole trouvée près de la tombe ait contenu du sang.

Enfin la formule *pax tecum*, qui exprime un souhait (ailleurs on lit *pax sit tecum*), n'a pas de raison d'être sur la tombe d'une martyre. (*Studio archeologico sulla celebre iscrizione di Filumena scoperto nel cimitero di Priscilla*, pp. 252-300 et fig.)

R. M.

REVUES DIVERSES [1].

LA REVUE HEBDOMADAIRE (2 novembre).

M. Georges Goyau prend texte des lettres du regretté Charles Dulac pour tracer de ce peintre mystique un portrait délicat et pénétrant.

LE CORRESPONDANT (25 octobre).

Belle étude de notre collaborateur M. A. Germain sur *l'Art religieux au XIXe siècle en France.*

JAHRBUCH DER KŒNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN (1904, 2e livraison).

M. Max-J. Friedlaender apporte d'intéressantes contributions à l'étude de Hugo van der Goes, en signalant des tableaux disparus du maître dont des copies existent à Naples *(Le Christ pleuré par les siens)*, à Buckingham Palace *(Couronnement de la Vierge)*, à Berlin *(Adoration des Mages*, qui est elle-même une copie de celle de Gérard David à la Pinacothèque de Munich, et dont on peut rapprocher aussi une autre *Adoration des Mages*, dans la collection Durlacher, en Angleterre).

Importante étude de M. W. Bode sur Léonard de Vinci, sculpteur, dans laquelle il signale, entre autres, comme œuvres du maître, une *Flagellation du Christ*, bas-relief en bronze à l'Université de Pérouse, un *Christ pleuré au pied de la croix*, bas-relief en bronze à Santa Maria in Carmine à Venise, et un *Jugement de Pâris*, plaquette dans la collection Gustave Dreyfus, à Paris.

Étude sur un tableau de l'atelier de Ghirlandajo, conservé à la Galerie de Berlin (n° 88), par M. E. Jacobsen : *La Vierge tenant l'Enfant, entourée de saints.* On y a reconnu la collaboration de Francesco Granacci (voir une tête de *Saint Jérôme*, aux Offices). M. Jacobsen y voit aussi la main de Sogliani, qui fut, comme Granacci, élève de Lorenzo di Credi et dont on conserve aux Offices une remarquable tête.

(4e livraison) — *Mschatta :* étude archéologique, par M. Joseph Strzygowski. Les ruines du palais de Mschatta, ou Chan Meschetta, se trouvent à 200 kilomètres au sud de Damas. Le tracé de la construction rappelle le plan des camps romains ; la forme est carrée ; au centre était une cour intérieure avec des bassins. L'intérieur était construit en brique, ce qui est rare en Syrie. L'ornementation de la façade, se compose d'un large bandeau à décor géométrique en zigzag (particularité de l'art persan), avec de grandes rosaces en relief. Des feuilles d'acanthe, des pommes de pin, des rinceaux, des griffons, des lions, des centaures. M. Strzygowski recherche les origines dans l'art de la Perse, de l'Arabie, de la Mésopotamie, de l'Égypte et de l'antiquité. La date du monument doit se placer entre le IVe et le VIe siècle.

La Mosaïque de S. Michele in Affricesco de Ravenne, conservée au Musée de Berlin, par M. Oskar Wulff. Elle ornait l'abside de l'église. Elle a été assez restaurée. Elle représente, à la partie inférieure, le Christ (imberbe) tenant une grande croix et un livre, entre saint Michel et saint Gabriel, saint Côme et saint Damien. A la partie supérieure est une frise avec le Christ du Jugement dernier (barbu), entouré d'anges sonnant pour la plupart de la trompette. Cette mosaïque, du VIe siècle, selon toute vraisemblance, est intéressante à rapprocher de celles qui sont à Saint-Vital et à Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne.

RASSEGNA D'ARTE SENESE

(1905, 1re année, fascicule IV). — Note de M. A. Armini sur la belle *Madone du peuple*, de Lippo Memmi, volée dans une église de Sienne et retrouvée quelques jours plus tard.

Notes de M. F. Bargagli Petrucci sur *Un reliquaire en forme d'arbre*, à Lucignano di Val di Chiana.

(1906, fascicule I). — M. A. Canestrelli publie une étude sur *L'Église paroissiale de San Quirico à Osenna.*

M. Emilio Baroni examine *Les fresques de l'église Saint-Laurent à Asciano.*

(Fascicule II). — M. F. Hermanin étudie en détail. *Un triptyque de Sano di Pietro à Bolsena*, et signale plusieurs autres ouvrages du même maître et de son école.

1. D'après la *Chronique des Arts.*

Œuvres d'art siennoises de la Galerie de Bergame, par M. G. A. Nicolosi. L'auteur signale la *Vierge* (n° 34) de Matteo di Giovanni et des ouvrages attribués à Neroccio, Sodoma, Taddeo di Bartolo, G. della Quercia (*Vierge et enfant* en buste).

Quelques fresques découvertes à Sienne, par M. V. Lusini.

Correspondance. Le chanoine G.-B. Mannucci étudie l'église paroissiale des SSts-Vite et Modeste.

(Fascicule IV). — *Récentes acquisitions de la Pinacothèque des Beaux-Arts de Sienne*, par M. A. Franchi. L'auteur énumère divers ouvrages, parmi lesquels il reproduit une *Vierge* de Duccio, une de Guido de Sienne, et un polyptyque de Lucca di Tomè.

Étude développée, par M. A. Canestrelli, de *L'Église de l'Assomption à San Quirino*, d'Osenna.

Deux groupes de terre cuite dans l'église de l'Osservanza, près de Sienne, par M. V. Lusini. De ces deux groupes, l'un, très important comme nombre de figures et aussi comme valeur d'art, est une *Lamentation sur le corps du Christ*, œuvre de Jacopo Cozzarelli ; l'autre, de même sujet, et presque aussi remarquable, est de la main de Giovanni Gonnelli, dit Cieco, de Gambani.

V. Lusini : *L'Art d'hier et l'art d'aujourd'hui ; à propos des récents travaux du Dôme de Sienne*

SIENA MONUMENTALE (1906, fasc. I-II).

Cette belle publication grand in-4°, faite sous les auspices de la Société des Amis des Monuments de Sienne, est un supplément très important à la *Rassegna d'Arte senese.*

A. Canestrelli : *La Paroisse (Pieve) de S. Quirico d'Osenna.*

(Fasc. III). — La direction annonce la publication successive de huit séries de travaux à grouper ainsi qu'il suit :

Série I. — Monographies de monuments ;
— II. — Décorations peintes ;
— III. — Sculptures et décorations sculptées ;
— IV. — Documents d'architecture et fragments ;
— V. — Armoiries et inscriptions ;
— VI. — Armes, orfévreries, bronzes, fers battus ;
— VII. — Étoffes, broderies ;
— VIII. — Meubles, papier mâché, pâtes céramique.

Ce 3e fascicule reproduit des spécimens de décorations peintes. On y trouve la reproduction chromophotographique d'une aquarelle de M. G. Brunacci représentant la chapelle du Consistoire du Palais public de Sienne ; deux fresques importantes d'A. Lorenzetti, et une fresque de San Leonardo, près de Sienne, attribuée à Pietro Lorenzetti.

(Fasc. IV). — Série III. M. V. Lusini publie deux notes sur les sculptures Cozzarelli et Gonelli. Reproductions de leurs retables *(Pietas)* du couvent de San Bernardino alla Capriola.

Série VI. Note de M. V. Lusini sur *L'Art décoratif et le bronze.*



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts [1].

France.

* Beaufils (P.).— Notice sur l'application des ors dans les manuscrits enluminés du moyen age.— Broch. Aubert, 1907. Versailles. (V. *Mélanges*)

Beaurain (G.). — Le portail de l'église de Mimizan. — In-8°, 58 pp. Champion, Paris.

Bedin (P.). — Saint-Bertrand de Comminges, Saint-Just de Valcabrère. — In-18, 190 pp., 5 pl. Privat, Toulouse.

* Berthelé (J.) et Brugière (H.). — Exploration campanaire du Périgord. — In-8° de 657 pp. Dordogne, Périgueux, 1907.

de Beylié (L.). — L'architecture hindoue en Extrême-Orient. — In-8°, 416 pp., 336 fig. Leroux, 1907. Paris.

Ferroud (Cl.). — Le retable de l'église de Lagnieu. — In-8°, 9 pp. 1 pl. Rey et Cie. Lyon.

Gayet (A.). — L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie. III. — 30 pl. Gaillard, Paris.

* Leclercq (H.). — Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIIe siècle. — In-8°. Letouzey et Ané, Paris.

Leclercq (R.). — Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIIIe siècle. — In-8°, 600 et 670 pp., 488 grav. Letouzey, Paris. Prix : 20 fr.

* Lefebvre (E.). — Le portail d'Étampes, « la fausse scène de l'Ascension au XIIe siècle. » — Aubert, Versailles, 1907.

Loisel (Abbé A.). — La crypte de Saint-Gervais a Rouen. — In-16, 26 pp., 1 pl. G. Cacheux, Rouen

* Maître (L.). — L'église carolingienne de Saint-Philibert de Granlieu devant la critique. — 58 pp. Dugas, Nantes, 1907.

Magne (L.). — Leçons sur l'histoire de l'art : 1° L'art dans l'antiquité. — In-8°, 247 pp. 175 fr. Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris.

Métivier (R.). — Monographie de la basilique de Saint-Just de Valcabrère (Haute-Garonne). — In-8°, 46 pp, 13 pl. Privat, Toulouse.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Pillion (L.). — Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen. — In-8°, 250 pp., 69 gr. Picard, Paris, 1907.

Allemagne.

Bas (G.). — Uber die Ausführung der gregorianischen Gesaenge. — Schwann, Dusseldorf.

Bewerunge (H.). — Lehrbuch des Choralgesanges. — Schwann, Dusseldorf.

Braun (S.). — Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. — Herder, Freiburg-in-Breisgau, 1907.

Briquet (C.). — Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition, vers 1282, jusqu'en 1600. — 39 fig. Hiersemann, Leipzig.

Angleterre.

And et Cruckshank. — Christian Rome. — Londres, 1906.

Butler (H.). — The Tychaion at Ss. Sana mén and the plan of early churches in Syria. — Paris, 1906.

Strong (A.). — Roman sculpture from Augustus to Konstantine. — In-8°, Duckworth.

Belgique-Hollande.

Les chefs-d'œuvre d'art ancien a l'exposition de la Toison d'or, a Bruges, en 1907. — In-4°, 100 planches. Van Oest et Cie, Bruxelles.

* Ruhl (G.). — L'Église de Saint-Jacques, a Liége. — In-8°, 23 pp. Cormaux, Liége, 1907.

* Smits (Xav.) — Symboliek der nieuwe Sint-Jacob te 's Hertogenbosch. In-8°, 51 pl. Teurlings, 's Hertogenbosch, 1907.

Italie.

* Grisar, S. J. (H.). — Il Sancta Sanctorum ed il suo tesoro sacro. Scoperte e studii dell'autore nella capella palatina lateranense nel medio evo. — In-8°, VIII-200 pp. et 62 fig. Rome, *Civiltà Cattolica*, 1907. — Prix : L. 10.

* Rossi (A.), — Opere d'Arte a Tivoli dans la revue l'*Arte*, 1904, t. VII, fasc. III, 19 pp., pl. et 12 fig.; fasc. III-IV, 12 pp., pl. et 8 fig. — Le coperte eburnee di un evangeliario della biblioteca Barberini, dans *Bessarione*, 1904, 2e serie, t. VI, 10 pp. et 2 pl. — La coperta eburnea di un evangeliario di Lorsch, *ibid.*, 17 pp. et pl. — Il cenabio basiliano di Grotta Ferrata, dans la *Rivista d'Italia*, t. VII, 29 pp. et 14 fig.



Chronique. SOMMAIRE: LES TRÉSORS D'ART RELIGIEUX EN FRANCE. MUSIQUE RELIGIEUSE : Pérouse, Saint-Hubert. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES : Liége, Rome, Carthage. — MONUMENTS ANCIENS : Vendôme, Valloires, Bourges, Paris, Bruxelles, Bruges. — MUSÉES : Vatican, Paris, Louvre. — PEINTURES MURALES : Étampes. — NOUVELLES.

Les trésors d'Art religieux en France.



BIEN grande a dû être la tristesse de nos lecteurs en constatant à quels dangers est exposé le patrimoine artistique de la France à la suite de la confusion née d'une législation dirigée contre les sentiments religieux du peuple. Les églises sont comme mises au pillage, et des dévaliseurs de carrière emportent à la face de la population ignorante ou stupéfaite les trésors des petites villes. Jamais à aucun moment de l'histoire on n'a assisté à un tel chambardement des choses précieuses que nous avaient léguées avec tant de soin nos prêtres et nos religieux. Voici quelques faits divers des derniers jours que nous empruntons à la *Chronique des Arts*.

La châsse de saint Etienne de Muret vient d'être volée à l'église d'Ambazac (Haute-Vienne).

L'église de Montmorency a été cambriolée par des malfaiteurs, qui s'étaient introduits dans l'intérieur de l'édifice en brisant un vitrail. Le dégât le plus grave a été causé par la brisure de ce vitrail, qui représentait un groupe de dames au milieu duquel se tenait Madeleine de Savoie, épouse d'Anne de Montmorency.

A l'église de Bérulles (Aube), un écusson de très grande valeur artistique, représentant la Résurrection du Christ, a disparu.

On a arrêté à Clermont-Ferrand, pour vol d'une chape historique de grande valeur appartenant à l'église de Blousac (Haute-Vienne), la famille Thomas, puis un complice de celle-ci, Antoine Faufe. L'instruction ouverte par la justice a révélé en eux les auteurs de la plupart des nombreux vols commis dans les églises et des musées depuis quelque temps, notamment du vol de la châsse d'Ambazac, dérobée le mois dernier, et du vol opéré l'an dernier au musée de Guéret. La châsse d'Ambazac a pu être retrouvée à Londres chez un antiquaire et a été restituée à l'ambassade de France. Quant aux objets soustraits à Guéret, treize — croix et reliquaires en émail, monstrance, tapisseries — ont été restitués, spontanément par un amateur parisien, M. H. de Lannoy, qui les avait acquis de Thomas. On a retrouvé également ces jours derniers, au domicile de Thomas, le précieux chef de saint Baudime, dérobé à l'église de Saint-Nectaire.

La belle statue de Vierge du XIVe siècle, de La Sauvetat, le premier vol de Thomas, a été renvoyée par un inconnu au parquet de Limoges. Puis l'antiquaire de Lannoy a rapporté sept nouveaux objets, — chefs, reliquaires et croix — dont deux proviennent de vols commis par Thomas, en décembre 1905, à l'église de Solignac et les cinq autres du vol du musée de Guéret.

Thomas a avoué être, en outre, l'auteur des vols de la châsse de l'église de Laurière, et de la colombe eucharistique de Laguenne, qu'il dit avoir jetée dans la Seine, à Paris. Il avait projeté, en outre, avec ses complices, de dévaliser le célèbre trésor de Conques.

Cependant les vols dans les églises continuent.

Des malfaiteurs ont enlevé, dans l'église de Graville-Sainte-Honorine, où ils ont pénétré par effraction, un grand christ en ivoire.

La veille, dans l'église de Sainte-Adresse, on avait dérobé, entre autres, deux grands christs en ivoire estimés 400 francs et 1.000 francs.

L'église de Saleux (arrondissement d'Amiens) a été également cambriolée dans la nuit du 18 au 19 octobre ; divers objets du culte ont été enlevés.

Enfin, les églises des Maillis près d'Auxonne et de Thyl (Savoie) ont été également dépouillées d'objets de valeur

A la suite de ces vols commis dans les églises on a parlé d'une législation nouvelle fixant la destinée des trésors d'art religieux ; il serait question de déménager les édifices du culte et de transporter statues, reliques et orfévreries dans des musées.

L'idée en est lancée, elle fera son chemin, car en France tout arrive. Ceux qui veulent confier à des musées les trésors d'art religieux n'ont pas en vue la meilleure conservation de ceux-ci. Confiés depuis des siècles à nos gens d'églises ils sont parvenus à nous, malgré les atteintes de tout ordre, en si bon état et en si grand nombre qu'ils forment encore l'étonnement du monde entier. Nos musées sont-ils mieux gardés que nos églises ? Est-ce que les collections d'art qui ornaient nos monuments civils ont été maintenues à travers les siècles aussi intactes que les trésors dans nos églises ? Personne ne le soutiendra.

La vérité en tout ceci, c'est qu'à la suite du gouvernement qui vient de dépouiller prêtres et religieux de leurs biens personnels, une foule de détrousseurs publics se tient prête à se jeter à la curée pour le partage des trésors si jalousement conservés jusqu'ici au peuple par ceux qu'on proscrit aujourd'hui. Jamais tourmente révolutionnaire n'aura fait disparaître du sol de la France autant de chefs-d'œuvre que celle que les gouvernements actuels viennent de déchaîner sur le pays.

Musique religieuse.

Pérouse. — Le 19 septembre a eu lieu à Pérouse un important congrès de Musique Sacrée. Le Congrès a fait les vœux suivants : que toutes les chapelles prennent en considération le « motu proprio » du S. Père sur la Musique Sacrée, et que les autorités exercent une surveillance sévère

contre toute hypocrisie musicale au détriment de l'art sacré ; que les archives des vieilles chapelles soient examinées par des juges choisis dans le sein de l'association italienne de Ste-Cécile et que les œuvres admises à faire partie du répertoire de musique sacrée soient cataloguées ; que dans toute cathédrale au moins le chant grégorien refleurisse et qu'à la place des chanteurs de chœur l'on mette ceux qui ont subi honorablement un examen de chant ; qu'on élimine au plus tôt les chants rompus et que l'on examine les grandes quantités de messes monastiques ; que dans chaque cathédrale on fonde des chapelles avec des fondations de « scholæ cantorum », en les encourageant moralement et financièrement ; que les chapitres, les curés, les recteurs d'église essayent de décider de nouveau le peuple à prendre part aux chants liturgiques, jusqu'à présent exécutés par le clergé seulement ; que dans les cérémonies extra-liturgiqnes, le peuple ait ses chants en langue vulgaire, nobles et dignes, soit comme texte, soit comme musique ; que l'on élimine tous les chants qui par leur vulgarité ne seraient pas propres à nourrir une saine piété ; que dans l'élimination des chants en usage et dans l'adoption des nouveaux tous s'en tiennent aux règles établies et qui seront établies par les associations de musique religieuse populaire ; que l'on rende obligatoire dans les écoles publiques et privées une instruction au moins élémentaire de musique qui exclue la mécanicité du chant en mettant l'Italie au niveau des autres nations ; qu'à l'emploi d'organiste, spécialement dans les cathédrales, on appelle des personnes capables d'accomplir leur charge avec honneur pour l'Église et pour l'art ; que les chapitres des cathédrales et les recteurs des églises, s'en tiennent quant aux orchestres et aux corps de musique, à ce qui est spécifiquement prescrit dans le Motu proprio pontifical ; que les curés et les recteurs des Églises prennent conseil, pour la création de chapelles, de personnes compétentes et en demandent l'approbation ; que tous comprennent la vraie idée chrétienne et artistique de l'association italienne de Ste-Cécile et que l'on obtienne de l'autorité, dans tous les diocèses, la fondation de succursales de cette société ; qu'en cas d'impossibilité de former une telle société dans un diocèse, celui-ci adhère à la société la plus voisine ; que les sociétés diocésaines se rendent promotrices de sections paroissiales qui devront dépendre des sociétés diocésaines, de manière que celles-ci se rendent responsables de la bonne réussite des sections ; que dans les séminaires on favorise l'inscription des clercs et des ordonnés « in sacris » à l'association italienne de Sainte-Cécile ; que s'il n'était pas facile à chaque paroisse de fonder des sections paroissiales, même pour motif financier, l'on constitue des sections interparoissiales en réunissant à cet effet deux ou plusieurs paroisses.

L'archevêque Mgr Mattei Gentili a tenu tout le temps la présidence d'honneur.

***

Saint-Hubert. — Au lendemain de la belle fête grégorienne d'Arlon, la Société diocésaine d'art chrétien a tenu sa réunion annuelle à Saint-Hubert. Elle a été particulièrement nombreuse. Mgr l'évêque de Namur présidait.

Diverses communications ont été faites par M. le chanoine Henry, doyen du chapitre et président de la société ; puis M. Godefroid Kurth a fait une conférence sur l'art liturgique. Il a été vivement applaudi.

Après un discours de Mgr Heylen, on a visité l'antique église abbatiale, qui vient d'être admirablement restaurée.

Fouilles et découvertes.

Liége. — Nous empruntons aux *Archives Belges*, n° d'octobre 1907, la notice suivante relative aux découvertes archéologiques de la place Saint-Lambert.

Depuis plus de deux mois, nos archéologues surveillent, avec non moins d'attention et d'intérêt qu'une grande partie de la population liégeoise, du reste, les tranchées qu'on ne cesse d'ouvrir sur notre vieille place Saint-Lambert.

C'est rue Royale, au cours des travaux d'établissement d'une canalisation de gaz, que, pour la première fois, ont été mises à nu, vers la fin de juillet dernier, d'importantes substructions de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert. Cette dernière, dont l'édification fut commencée vers 1185, subit, on le sait, en 1794, un pillage et une destruction aussi violents qu'injustifiables de la part des révolutionnaires de l'époque.

Après avoir provoqué, en la dite rue Royale, diverses trouvailles intéressantes, notamment celles de sépultures ou caveaux en gros blocs de pierre de sable, dans une des chapelles du transept oriental (du côté nord) de la cathédrale, et de débris belgo-romains (rondelle de pilier d'hypocauste, tessons de poteries), les travaux poussés plus avant dans le terre-plain de la place Saint-Lambert, y ont mis au jour de nouvelles substructions, dont plusieurs de même aspect que les précédentes. D'autres murailles, de nature toute spéciale et appartenant indubitablement à des constructions d'âges différents, furent rencontrées également au même endroit.

En plus, les déblais amenèrent la découverte, contre l'une de ces murailles, d'un dépôt belgo-romain assez considérable, mais évidemment factice, et renfermant des tuiles, des rondelles de pilier d'hypocauste, des fragments de plâtras colorié (à fresque), des tessons de poteries de tous genres, etc.

Telles étaient, brièvement résumées, les trouvailles vers la mi-août (1), lorsque la Ville de Liége, cédant aux instances de M. Paul Lohest, conseiller communal, et de l'*Institut archéologique liégeois*, accorda à ce dernier un premier subside en vue d'organiser place Saint-Lambert des fouilles régulières et méthodiques.

Ces fouilles, dirigées par l'*Institut archéologique liégeois*, représenté par MM. Paul Lohest et Eug. Polain, furent commencées le 17 septembre suivant; elles n'ont pas tardé à provoquer des découvertes du plus haut intérêt.

Elles ont tout d'abord permis de reconnaître que les substructions que recouvrait la place Saint-Lambert, appartiennent indubitablement à trois édifices différents, dont les fondations s'entrecroisent.

Les murailles de la cathédrale de 1185, reconnaissables à leur appareil et à leur forte épaisseur (1m,70) correspondent assez exactement à certains tracés qu'on en possède (2); d'autres substructions, que l'on a rencontrées partiellement sous les précédentes, semblent appartenir à l'église bâtie par Notger, tandis qu'enfin une suite de murailles, de moindre épaisseur et retrouvées à une plus forte profondeur, paraissent être celles d'un édifice plus ancien encore, probablement de la villa romaine dont provient le dépôt signalé *supra*.

Les recherches entreprises dans ces substructions ont été fertiles en résultats divers : c'est ainsi qu'elles ont permis de retrouver, *in situ* et contre les parois de l'une des murailles, de nombreux vestiges de plâtras peint, tandis que du sol environnant on a retiré des objets incontestablement belgo-romains : des épingles en os et en bronze, deux styles de même métal, de nombreux tessons de poteries bien caractéristiques (en terre dite samienne, à décor à la barbotine, etc.), dont l'un avec sigle de potier, voire même de remarquables fragments de plaques de marbre de revêtement (marbre blanc, noir et vert). D'une tranchée voisine est également sorti un moyen-bronze très fruste d'Adrien (117-138), accompagné de tessons divers.

Il importe d'autre part, de signaler que les fouilles ont amené la découverte de la « *crypte* » de l'église de Notger avec son « dallage rose ». En cet endroit, les décombres qui recouvraient le « dallage » ont fourni des fragments de colonnettes en pierre de sable, des carreaux en terre cuite vernissée (du XIIIe siècle?), des morceaux de vitrail, etc.

Les murailles épaisses et « d'aspect notgérien » de cette crypte ont, de leur côté, révélé des fragments architecturaux des plus intéressants, tels des débris de chapiteaux, un morceau de tambour de colonne cannelée et un fragment de frise décorative qui, très probablement, provient de la villa romaine.

Des deux côtés de la crypte, on a retrouvé, encore en place, quelques-unes des bases des colonnettes qui, d'après certains historiens, auraient supporté une espèce de galerie ceignant autrefois le « vieux chœur ». Ces bases de colonnettes, en grès gris tendre, bien caractéristiques avec leur tore inférieur reposant sur une base rectangulaire et muni aux angles de la plinthe de griffes, paraissent dater du Xe au XIIe siècle.

Les fouilles ont également amené la découverte d'une série de sarcophages, au nombre d'une quinzaine aujourd'hui et répartis en trois groupes principaux. La plupart de ces sépultures, formées presque uniformément de lourdes cuves monolithiques et de forme trapézoïdale, ne contenaient que des squelettes presque totalement réduits et n'ont fourni que de très rares objets : des fils d'or provenant sans doute de vêtements liturgiques, une ou deux agrafes de manteaux, quelques débris d'étoffes (suaires), etc.

Mais de toutes les trouvailles, la plus importante et la plus sensationnelle pour l'histoire liégeoise est à coup sûr celle, en pleine place Saint-Lambert et à une profondeur de plus de 4 mètres, d'un fond de cabane néolithique avec son mobilier caractéristique : on y a recueilli notamment de nombreux silex taillés (lames, couteaux, grattoirs, nucléus), un instrument en corne de cerf destiné à être emmanché, des lissoirs en os, une espèce de peigne en os (outil de potier?) et des tessons de poteries ornées.

On comprendra l'émoi qu'a provoqué cette découverte : si le fond de cabane de la place Saint-Lambert est contemporain de ceux retrouvés en Hesbaye, on pourrait, d'après les théories du savant suédois Montélius (1), faire remonter

1. Au sujet de l'exposé détaillé des trouvailles, voyez le *Moniteur des Expositions*, 13e année, fasc. 18 (sept. 1907), pp. 139-140, avec un croquis des tranchées par M. Paul Lohest. Cf. aussi la *Chronique archéologique du pays de Liége* (organe mensuel de l'*Institut archéologique liégeois*), 2e année, no 8 (août 1903), pp. 64-71 (article de M. Eug. Polain).

2. Il convient cependant de faire observer que le tracé des substructions retrouvées place Saint-Lambert diffère sensiblement de celui qu'a publié jadis le comte Van den Steen de Jehay *(La Cathédrale de Saint-Lambert)*.

1. Jul. Fraipont, *La Belgique préhistorique dans les Bulletins de l'Académie royale de Belgique.* (Classe des Sciences, 1905, p. 864)

jusqu'à 2500 ans avant J.-C. le séjour de l'homme sur le sol liégeois !

Ces fouilles que l'on continue à l'heure actuelle et dont on trouvera ici un aperçu aussi succinct que possible [1] n'ont peut-être pas dit leur dernier mot. Qui sait ce qu'elles nous réservent encore ?

N'a-t-on déjà pas annoncé qu'à leur tour les géologues et les...... botanistes trouveraient à glaner dans les tranchées de la place Saint-Lambert ?

Quoi qu'il en soit et malgré l'impossibilité de tirer des découvertes actuelles des déductions certaines sans une étude approfondie et sérieuse des materiaux que les fouilles ont fournis, on peut déjà affirmer qu'en ces dernières semaines l'histoire primitive de la vieille cité de saint Lambert a fait un pas énorme. Après la villa romaine de Liége, voilà sa cabane préhistorique.

L. Renard.

* * *

Rome. — Le professeur Marucchi qui a fait les savantes fouilles que l'on sait dans la Rome souterraine, croit avoir découvert la sépulture du pape Marcellin, mort en 304, après six ans de pontificat.

Il pretend que le pape Marcellin fut le premier pontife déposé dans le cimetière de Priscille et placé, à titre d'honneur, dans la crypte de la gens Acilia, fondateurs et propriétaires du cimetière.

M. Marucchi indique l'emplacement précis du sépulcre de Marcellin dans cette crypte et il remarque que jusqu'ici, exception faite pour le sépulcre de Saint-Pierre, on connaît seulement l'emplacement précis et exact de deux papes de l'époque primitive : ceux de Corneille et d'Eusèbe.

On sait bien quels sont les papes déposés dans la crypte papale du cimetière de Callixte, mais on ne peut préciser exactement le « loculus » dans lequel chacun reposait.

La crypte sépulcrale des « Acilii Glabriones » où Marcellin fut déposé, était à juste titre appelée « ad limina sanctorum » ; c'était une des cryptes les plus vénérables et elle constituait comme la « Confessio » de la célèbre basilique Saint-Sylvestre sur la Via Salaria.

* * *

Carthage. — On n'a pas oublié les importantes découvertes faites par le P. Delattre, bien connu en Belgique, et notamment à Gand, dans ces fouilles de Carthage qui prennent une importance de plus en plus grande et qui avaient déjà révélé le tombeau de martyrs chrétiens, tels que sainte Perpétue et sainte Félicité.

M. Héron de Villefosse a communiqué à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres de Paris, un nouveau rapport du P. Delattre, qui complète ses premiers renseignements sur la *Basilica Majorum.* Du plan qui était joint à ce rapport, il résulte que la basilique de Carthage n'avait pas moins de neuf nefs, et était occupée par des sépultures dans toute son étendue.

Celles de sainte Perpétue et de sainte Félicité se trouvaient dans une chapelle dite de « la Confession », dont on a pu reconstituer la construction et les formes. Il s'agit là, on le voit, d'une grande œuvre archéologique et historique, et M. Babelon, qui présidait, n'a pas manqué de prier M. Héron de Villefosse de transmettre au Père Delattre les félicitations de l'Académie.

Monuments anciens.

On lit dans la *Chronique des Arts :*

Vendôme. — L'administration des Beaux-Arts avait fait annoncer que, de concert avec le ministère de la Guerre, la démolition commencée par l'autorité militaire du cloître de la Trinité de Vendôme serait arrêtée et que l'on conserverait tout le reste de l'édifice. Or, malgré ces promesses formelles et malgré la loi qui protège les monuments historiques classés, il n'en a rien été ; aujourd'hui il ne reste plus rien de toute la partie du cloître dépendant de l'Administration militaire.

* * *

Valloires (Somme). — Essayons dès maintenant de prévenir un autre vandalisme. L'État met en vente le monastère de Valloires (Somme), dont la loi de Séparation vient de le rendre maître. La décoration de l'église est un pur chef-d'œuvre de l'art du XVIII[e] siècle. On a réussi dernièrement à en obtenir le classement ; mais nous venons de voir combien est illusoire une pareille garantie, et l'on sait avec quelle facilité s'obtiennent les arrêts de déclassement. Devrait-il être permis à l'État de « liquider » des œuvres d'art ? Du jour où elles entrent dans le patrimoine de la nation, elles doivent être inaliénables, au même titre que les tableaux et les sculptures des musées.

* * *

Bourges. — M. Henri Marcel vient de signaler dans le *Bulletin d'art ancien et moderne* la détérioration des peintures de la chapelle de Jacques Cœur, à Bourges, Des taches, dues sans doute au mauvais état de la toiture, ont envahi les mains, les visages et les vêtements des anges de la voûte. Ne pourrait-on consacrer à entretenir les couvertures de nos monuments un peu de l'argent gaspillé dans tant de restaurations malencontreuses ?

* * *

1. Pour le détail de ces diverses trouvailles, voyez la *Chronique archéologique du pays de Liége*, 2[e] année (1907), n° 10 (octobre), pp. 84-91 (article de M. Eug. Polain avec un plan des substructions mises au jour).

Paris. — La vieille église de Montmartre, dont le service des Beaux-Arts avait pris possession il y a six ans pour la faire restaurer, car elle menaçait ruine, va être incessamment rendue au culte. La restauration de Saint-Pierre, faite par M. Sauvageot, a sauvé les deux colonnes de l'abside, qu'une tradition prétend avoir appartenu au temple de Mars qui occupait, avant l'ère chrétienne, l'emplacement de l'église. L'église actuelle est du XII[e] siècle et a été consacrée par le pape Eugène III.

***

Bruxelles. — La dernière entreprise de restauration de Notre-Dame du Sablon comporte principalement l'achèvement du portail sud, vers la rue de la Régence, la construction du gâble supérieur du transept, du même côté le renouvellement d'une verrière et quelques menues restaurations, au-dessus des sacristies nouvelles.

Le portail à restaurer date du XV[e] siècle, comme le chœur, les deux transepts et la partie de l'église qui s'étend jusqu'aux dernières travées de la façade principale. Cette magnifique composition n'a jamais été achevée. Elle garde cependant de nombreuses traces de polychromie.

Les parties manquantes, dans l'état actuel du portail, sont : la pointe du gâble, la balustrade de la galerie, les amortissements des piliers latéraux.

L'architecte est d'avis que l'entreprise peut être achevée en 1910. Mais, pour réaliser ce tour de force, il est indispensable que l'on puisse commencer dès cette année la préparation des pierres destinées à la sculpture : la façon des dais, seule, demandera environ deux mois et demi par homme et par pièce. Or, il y en a plus de quarante de modèle simple et plus de quinze de modèle très compliqué, outre d'innombrables petits morceaux de sculpture, tous d'un modèle varié, d'un détail exquis. Il faut, pour exécuter ce travail, des ouvriers d'élite, qu'on ne trouve guère en grand nombre.

***

Bruges. — La Commission royale des monuments, d'accord avec le Ministre des Travaux Publics, a décidé la disparition de l'ancienne tour de la Gilde des Arbalétriers, qui, dans la rue Saint-Georges, flanque actuellement l'entrée de l'École normale pour institutrices. Cette dernière construction, a été élevée, de 1877 à 1883, sur les terrains précédemment occupés par les locaux et la cour de l'ancienne Gilde des Arbalétriers des SS. Georges et Denis, connue sous le nom de *Oudhof*.

La seule chose qui ait été conservée des anciens bâtiments est la tour avec son escalier intéressant comme construction. Cette tour était la cage de l'escalier en colimaçon donnant accès aux trois salles qui servaient de lieu de réunion des confrères, au premier étage.

Les tableaux, dont quelques-uns représentent les portraits des chefs-hommes et d'autres souvenirs historiques de la Gilde, furent donnés à la ville, ainsi que les archives.

Quant au médaillier, qui était fort intéressant et se rapportait aux solennités de la Gilde, il disparut sans qu'on pût en retrouver la trace.

Lorsqu'en 1879 le *Oudhof* fut complètement démoli, pour faire place à l'École normale, on parvint à sauver la tourelle. La tourelle, avec son escalier intéressant et ses voûtes remarquables, fut destinée formellement à être incorporée dans les bâtisses nouvelles ; elle serait restaurée dans ses formes primitives et couronnée par un gracieux campanile en bois, avec horloge et carillon. Mais, depuis, vu l'état de délabrement (??) de la bâtisse, on a malheureusement, dit-on, renoncé au projet.

Il y a, dans la tour, différents culs de lampe, fort bien sculptés, qui servent de support aux arêtes de la voûte. Ils datent, comme l'escalier, de 1510-1513. Il est à espérer que, en cas de démolition, ces précieux souvenirs trouveront leur place au musée d'archéologie de Bruges.

Pendant qu'on s'apprête à faire disparaître l'escalier en colimaçon de la tour Saint-Georges, on devrait bien songer à restaurer les escaliers effroyablement délabrés des tours de l'ancien ouvrage militaire qui a donné son nom à la rue Porte-de-Gand, au bout de laquelle il se trouve depuis 1361-1363. Cette porte fut construite par Mathieu Sagen et complétée de quelques ouvrages de défense, en 1513-1415, par Jean de Maech. De même que la Porte de Sainte-Croix, elle a perdu toute la partie au delà du fossé, en même temps que son pont-levis, sa herse et les couronnements de flèches de ses tours. Cette ancienne fortification, aujourd'hui démantelée, est plus imposante que les portes du Maréchal et des Baudets. Pendant la période communale, Bruges avait en effet le plus à craindre de ceux de Gand. La ville avait donc de ce côté, les ouvrages de défense les plus solides.

Musées.

Vatican. — Il est actuellement procédé au Vatican, sous la direction de M. Constantin Schneider, architecte des palais apostoliques, à l'aménagement des nouvelles salles destinées à recevoir les chefs-d'œuvre de la galerie des tableaux. Huit grands salons ont été bâtis, en

effet, dans l'ancienne enceinte, autrefois réservée aux voitures de gala des pontifes. Les deux premiers seront consacrés aux peintres des XIVe et XVe siècles, le troisième à l'école ombrienne, un autre aux chefs-d'œuvre de Raphaël et à la Transfiguration. Les trois autres sont réservés à l'école vénitienne, aux maîtres du XVIIe siècle et aux artistes modernes.

***

Paris. — Le musée de l'*Union centrale des Arts décoratifs* vient de faire, au prix de 80,000 francs, une importante acquisition d'étoffes, velours et soie, du haut Moyen Age, du Moyen Age et de la Renaissance, qui complètent aujourd'hui les collections si intéressantes qu'elle possédait.

Quelques « doubles » ont été cédés au musée des Tissus de Lyon.

***

Le musée du Louvre vient de s'enrichir d'une charmante statue en bois de *La Vierge avec l'Enfant*, œuvre française du XVe siècle, originaire, pense-t-on, de Picardie, et qui offre, en effet, beaucoup de parenté avec la *Vierge* de la Porte dorée de la cathédrale d'Amiens.

Peintures murales.

Étampes. — Le 20 novembre dernier, au Louvre où elle tient ses séances hebdomadaires, la *Société nationale des Antiquaires de France* a reçu une communication sensationnelle au sujet d'une peinture murale du Moyen âge, découverte l'été dernier, à Étampes, par notre collaborateur M. Louis-Eugène Lefèvre.

Rappelons d'abord que la plus ancienne peinture ayant un caractère historique qui fut jusqu'alors connue en France, est un simple portrait en buste du roi Jean le Bon, exécuté vers 1359 par Girard d'Orléans, et présentement conservé à Paris, à la Bibliothèque Nationale.

Or voici ce que nous a révélé un rapport complet de M. Lefèvre d'Étampes présenté par M. Henri Stein, avec la netteté habituelle à l'éminent archiviste-paléographe. Dans un ancien palais royal de la petite ville du département de Seine-et-Oise, sous les combles jamais visités, un mur est encore recouvert d'une peinture très en ruine mais néanmoins suffisamment claire dans son ensemble. Elle représente la remise de la baronnie d'Étampes à Louis de France, Comte d'Évreux, par le roi Philippe le Bel, et date certainement d'une époque rapprochée de cet événement, Une fâcheuse mutilation est cause que Louis d'Évreux n'est pas visible ; mais tous les autres membres de la famille royale de France vivant en 1307 — les princesses exceptées — sont encore assez bien conservés. On voit donc ainsi Philippe le Bel ; la reine Marie de Brabant, veuve du précédent roi Philippe le Hardi ; les quatre fils du monarque, dont trois devinrent rois à leur tour sous les noms de Louis X, de Philippe V, et de Charles IV ; et enfin Charles de France, Comte de Valois.

On concevra une idée de la dimension de la peinture quand on saura que tous les personnages sont en grandeur naturelle, que la reine est montée sur un beau cheval, et qu'ils sont en outre accompagnés d'officiers royaux et de deux sergents d'armes géants.

Par une étude approfondie du style et du procédé de peinture, M. Lefèvre reconnaît dans l'œuvre beaucoup de la manière italienne : il y a donc lieu d'envisager si les auteurs de l'œuvre ne sont pas trois artistes italiens signalés à la Cour de France en 1304. En tout cas, il est évident que si le peintre d'Étampes est Français, il a subi une influence étrangère, peut-être cette influence d'où est sortie la fameuse école d'Orléans.

M. Lefèvre a trouvé une justification de son opinion dans l'étude de la magnifique décoration de la chapelle du Château de Farcheville, près d'Étampes. Cette autre peinture, qui était également restée inconnue jusqu'à ce jour, ornait toute une voûte lambrissée, et n'était pas composée de moins de 192 panneaux, dont il subsiste encore une très grande partie. Dans chaque panneau est peint un ange musicien ; les instruments étant très variés, c'est encore un document d'une grande valeur pour l'histoire de la musique. Cette décoration dont l'effet d'ensemble est charmant fut exécutée vers 1304 sur l'ordre du chambellan de Philippe le Bel. Or sa composition est d'un style maniéré, qui rappelle tout à fait celui des miniatures françaises antérieures et est manifestement dissemblable de celui de la peinture du Palais d'Étampes. De là M. Lefèvre conclut que entre 1304 et 1307 il s'est introduit dans la peinture française une influence nécessairement italienne.

Après quelques mots d'approbation de M. Marquet de Vasselot, M. le Comte Paul Durieu déclara que l'influence italienne était indéniable ; puis dans une causerie charmante, le très compétent écrivain d'art fournit les plus intéressants détails sur la peinture au XIVe siècle ; d'après lui, l'œuvre décorative d'Étampes, si précieuse au point de vue documentaire, pouvait être attribuable à un artiste Orléanais que le roi de France envoya justement à Rome pour y apprendre la manière et les nouveaux procédés des Italiens.

Il est remarquable que cette découverte si inattendue d'une grande peinture historique vieille de six cents ans, arrive à notre connais-

sance dégagée de tout mystère et entourée des détails les plus précis qui permettent de tirer immédiatement d'extraordinaires conclusions pour l'histoire générale de l'Art.

Le rapport de notre collaborateur M. Lefèvre d'Étampes ne saurait tarder à être publié, nous reparlerons alors, s'il y a lieu, des peintures d'Étampes et de Farcheville.

Nouvelles.



N annonce de Milan que l'église San Francesco de la Vigna, à Venise, vient de rentrer en possession d'une magnifique *Annonciation* de Girolamo de Trévise, qui en avait disparu depuis cent ans et que l'on croyait perdue. Cette superbe toile ayant été retrouvée dernièrement dans la collection Douglas, de Londres, des pourparlers se sont établis entre son propriétaire et le ministre de l'Instruction publique, par l'intermédiaire de M. Ricci, directeur général des Beaux-Arts, et ils ont abouti.

***

Le huitième Congrès international d'histoire de l'art a eu lieu à Darmstadt, du 26 au 28 septembre dernier, et a été présidé par M. A. Schwarsow, professeur à l'Université de Leipzig. Les communications ont porté surtout sur l'organisation du travail en matière d'histoire de l'art, sociétés d'histoire de l'art, collections photographiques et autres, etc.

***

Deux manuscrits enluminés du XVe siècle, l'un daté de 1426, ayant pour titre : *Les Statuts de l'ordre royal de Saint-Michel ;* l'autre, un livre d'Heures enrichi de soixante-cinq miniatures, ont disparu de la bibliothèque municipale de Saint-Germain-en-Laye, en même temps qu'une cinquantaine de planches de châteaux royaux et diverses livraisons de revues modernes d'art et de décoration. Prévenu par le maire, le parquet de Versailles a commencé immédiatement une instruction. Le livre des *Statuts de l'ordre royal de Saint-Michel* a été retrouvé ces jours derniers à Londres en possession d'un nommé Spira, venu de Paris, qui a été arrêté et au domicile duquel on a trouvé, outre la description des volumes dérobés, deux reliures et une moitié de reliure timbrées « Ville de Paris, Bibliothèque municipale ». Voici la description de l'autre manuscrit : Livre d'Heures. A. 3. 24 A. Deuxième moitié du XVe siècle. Parchemin. 92 feuillets, 183 m/m sur 100 m/m, 65 très belles miniatures. Reliure maroquin bleu, moderne, signée Duru, 1849. Provient de la succession de M. Marchand et passe pour avoir appartenu à un seigneur de la suite de Jacques II Stuart, roi d'Angleterre.

***

La police anglaise a trouvé en la possession de Gotcho Spira, l'auteur du vol de la bibliothèque de Saint-Germain, un exemplaire des *Coutumes du gouvernement de Péronne*, qui avait été dérobé à la bibliothèque communale de Roye (Somme).

***

Des sculptures de l'époque gallo-romaine et du moyen-âge, pour la plupart de grande valeur, déposées dans le jardin de l'Hôtel-de-Ville de Beaune, y ont été mutilées de façon sauvage.

A Dijon, les belles sculptures romanes de Saint-Philibert ont été dégradées à coups de pierres.

***

Les jardins du Vatican. — M. Sévéri, directeur des jardins publics de Rome, directeur technique de l'œuvre romaine des jardins ouvriers, publie dans la revue « La Villa e il giardino » un intéressant article historique et descriptif sur les jardins du Vatican. Son étude est agrémentée de plusieurs photographies.

L'origine des jardins du Vatican, qui occupent l'emplacement du cirque et des jardins de Néron, remonte à 1230, c'est-à-dire au pontificat de Nicolas III. Tous les Papes qui se sont succédé depuis cette époque ont travaillé à leur embellissement. Les nombreuses et riches fontaines qui les arrosent sont dues à Paul V.

Le style est en général celui qui était préféré aux XVIe et XVIIe siècles : géométrique et monotone, s'harmonisant dans son ensemble avec le palais et des monuments environnants. Toutefois, rien qui ressemble au fétichisme de l'art ; tandis que, d'une part, Grégoire XIV, sur les dessins de Rinaldi, supprimait tout un quartier des anciennes plantations pour les remplacer par la gigantesque corbeille où se dessine l'écusson papal, il transformait en même temps en jardin anglais, aux riants boulingrins le bois qui entourait le casino de Pie IV.

M. Sévéri fait justement remarquer que les Papes, dans le but d'encourager l'horticulture, eurent constamment l'ambition d'être les premiers à cultiver chez eux les plantes exotiques et les légumes nouveaux et à utiliser les essences d'introduction récente.

Toute la partie des jardins du Vatican qui conserve l'ancienne disposition est plantée surtout de « Quercus ilez » ; les allées, tirées au cordeau, sont flanquées de haies de bois et de lauriers. Le jardin privé, avec ses massifs, ses pelouses et ses vignes, a été planté sur les dessins de

Bramanie et est identique à tous les jardins du XVe siècle.

M. Sévéri termine son article en rappelant que c'est dans les jardins du Vatican qu'il faut placer le premier jardin botanique connu en Europe. Ce fait historique vient d'être établi d'une façon irréfutable dans les premiers fascicules de la « Flora romana » par le savant directeur du jardin botanique de l'Université de Rome, M. Pirotta.

*
* *

Dans les œuvres d'art on distingue la droite de la gauche en se plaçant au point de vue *objectif* et non *subjectif*. M. le comte Van der Straeten-Ponthoz, qui a fait admettre cette proposition dans les Congrès des Sociétés Savantes, continue à batailler pour la faire admettre même lorsqu'il s'agit de choses profanes. A propos d'une circulaire ministérielle engageant à coller le timbre d'affranchissement à l'angle *droit* supérieur de l'enveloppe il écrit au *Courrier de Bruxelles* :

« C'est une erreur, c'est à l'angle *gauche* supérieur, que le timbre doit se coller, comme cela se pratique habituellement.

» Il est généralement admis aujourd'hui que l'enveloppe d'une lettre comme la carte correspondance, a sa *droite* et sa *gauche propres et ne les reçoit plus* de celui qui *place le timbre d'affranchissement* ou *écrit la lettre*.

» Le jour où l'on fera pour la *Poste* ce que l'on a fait pour le *Palais du Roi*, pour le *Cinquantenaire* en leur *donnant leur droite et leur gauche*, il faudra recommencer à paperasser pour les timbres-poste. »

*
* *

La Revue *le Correspondant*, de Paris, consacre au baron Jean Béthune un touchant article, dû à la plume de M. Geoffroy de Grandmaison.

A peu d'hommes en ce monde, dit-il, est donnée la gloire de faire école et de perpétuer leur pensée dans un corps de disciples animés du même esprit. Cette gloire appartient, en Belgique, à celui qui, pour sa famille, fut le baron Béthune, pour ses compatriotes, le « bon Monsieur » Bethune, et qui sera « Maître » Jean Béthune devant la postérité.

« Douze ans à peine ont passé sur sa tombe et voici un monument littéraire consacré à sa gloire [1]. L'histoire de sa vie manifeste l'idéal d'un grand artiste et les réalités de l'existence d'un homme de bien. En France, où il cultivait de nobles amitiés, il est bon de le mieux faire connaître. »

« Béthune, après avoir libéralement ouvert ses cartons à ses amis, à ses confrères, songea à multiplier le bienfait de ses conseils en groupant des jeunes gens chez qui s'affirmait le goût des arts.

» De cette pensée naquirent les écoles Saint-Luc qui, bientôt, fleurirent en Belgique. But, moyen, instrument étaient dignes d'un artiste et d'un chrétien : défendre les jeunes artistes contre les maximes et les dangers du paganisme, leur faire étudier les monuments du moyen-âge et confier cette mission au zèle et à la vertu des Frères de la Doctrine chrétienne. Jamais on ne fit œuvre d'une plus saine et plus prévoyante démocratie, d'un plus sincère attachement doublé de respect pour les classes populaires, d'un sens plus avisé pour la formation esthétique des humbles dans un temps utilitaire. Le baron Béthune se souvenait quels admirables artistes avaient été ces pauvres gens du XIIIe siècle, qui ont bâti nos cathédrales sans laisser deviner leur nom ; élèves de leur foi et de leur piété, ni Phidias ni Vitruve ne les avaient formés.

» ... Ces Ecoles Saint-Luc dont la première fut ouverte, à Gand au mois de décembre 1862, poursuivent donc deux buts : former des artistes chrétiens et donner un enseignement technique rationnel. Voilà pourquoi l'on y exclut le nu dans les modèles, pourquoi la prière encadre les classes et qu'une retraite annuelle est d'usage, pourquoi les professeurs sont des religieux ; ce sont là, en leur genre, d'excellentes écoles d'adultes.

« Des Ecoles Saint-Luc existent aujourd'hui à Gand, Tournai, Liége, trois à Bruxelles : elles renferment 2725 élèves. Depuis quarante années, elles ont fourni plus de 509 personnes distinguées dans leur carrière et mis en état d'exercer un métier lucratif et honorable, plus de 2000 contremaîtres et ouvriers. »

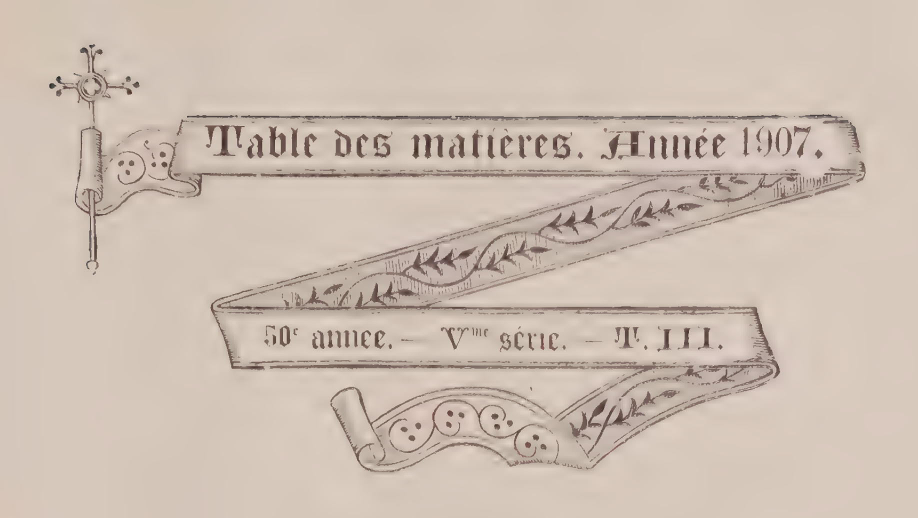
Citons aussi ce que dit l'écrivain du *Correspondant*, d'une des premières créations artistiques et pieuses de Béthune :

« L'ensemble le plus complet de son genre artistique, de son goût personnel, de son rêve, est comme réalisé au village de Vyve-Capelle, dans la Flandre occidentale. A une petite distance vers le nord de la ville de Bruges, s'élèvent aujourd'hui une église sous le vocable de Notre-Dame et Saint-Philippe, un groupe de constructions composé d'un presbytère, de deux bâtiments scolaires, de deux petits couvents destinés aux communautés des frères et des religieuses dirigeant ces écoles. L'église doit son origine à une chapelle construite vers le milieu du XIVe siècle. Ce sanctuaire ruiné par les Gueux, restauré, dévasté de nouveau à la Révolution, servait encore de grange en 1827. Acheté pour être rendu au culte, il fut plus tard confié à l'habileté restauratrice du baron Béthune. Assurément celui-ci a produit des œuvres plus considérables ; aucune ne porte mieux le caractère de son énergie personnelle.

» A l'idée vraiment chrétienne il a trouvé l'expression éloquente qui convenait. Toute l'église est ornée de vitraux peints dans son atelier. Près de l'église, le presbytère au porche surbaissé donne accès à l'enclos fleuri qui entoure l'église et l'habitation du curé. Tout ce groupe de constructions en style de l'architecture brugeoise, semble l'évocation même du passé ; et lorsque le temps aura apporté la coloration et le charme de ce qui appartient aux souvenirs déjà lointains, c'est au XVe siècle que l'on attribuera cet ensemble si harmonieux. »

1. Le Baron Béthune, fondateur des écoles de Saint-Luc, *étude bibliographique*, par J. Helbig. Bruges, 1907. Éditeurs, Desclée, De Brouwer et Cie.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME.



Mélanges.

Correspondances.

Travaux des Sociétés savantes.

Bibliographie.

Chronique.

Sixième livraison. — LES TRÉSORS D'ART RELIGIEUX EN FRANCE. — MUSIQUE RELIGIEUSE : Pérouse, Saint-Hubert. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES : Liége, Rome, Carthage. — MONUMENTS ANCIENS : Vendôme, Valloires, Bourges, Paris, Bruxelles, Bruges. — MUSÉES : Vatican, Paris, Louvre. — PEINTURES MURALES : Étampes. — NOUVELLES. ... ... p. 425

Table des Planches.

Vignettes intercalées dans le texte.

Table par noms d'auteurs.

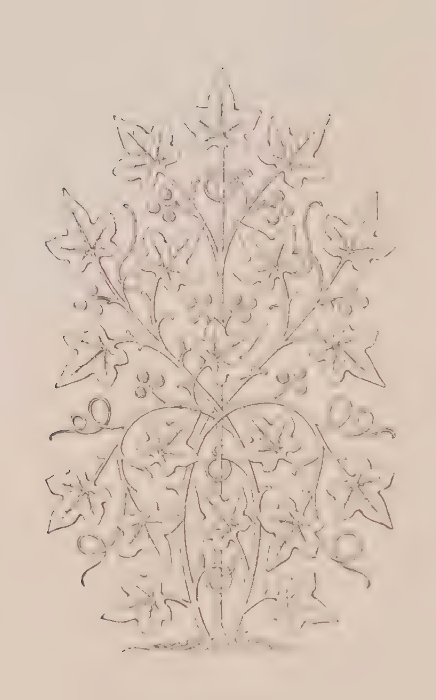




Table analytique



B

C

D

E

F

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

ERRATA.

Page 26, 1re col., 10e ligne, *au lieu de :* à une voûte pendentifs, *lisez :* à une voûte à pendentifs.
» 57, 2e » 17e » » que forme l'église, *lisez :* que forme le chœur de l'église.
» 96, 2e » 6e » » du XIe siècle, *lisez :* du IXe siècle.
» 111, 2e » 8e » » que nous avons connaître, *lisez :* que nous avons fait connaître.
» 143, 1re » 30e » » de Laekem, *lisez :* Laethem Saint-Martin.
» 231, figure 29, » ange thuriféraire, *lisez :* ange céroféraire.
» 358, 1re col. 53e ligne » 1626, *lisez :* 1625.
» 411, 1re » 34e » » après le XIe siècle, *lisez :* dans le cours du IXe siècle.
» 411, 1re » 43e » » XIe siècle, *lisez :* IXe siècle.
» 417, 2e » 29e » » M. P. Magin, *lisez :* M. P. Mayeur.



Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME